

ISSN: 0392-6532

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

A N N A L I
STUDI TEDESCHI

direttore: Luciano Zagari

COMITATO DI REDAZIONE

Ida Cappelli Porena, Anna Maria dell'Agli, Marino Freschi, Teresa Gervasi, Luciano Zagari.
Segretario di redazione: Giovanni Chiarini

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.

XXIV, 3

1981

I N D I C E

Claudio Magris, <i>L'edificio che distrugge il mondo</i> . . .	pag. 329
Bianca Maria Bornmann, <i>Il motivo dell'« orientamento » in Kafka</i>	» 343
Karol Sauerland, <i>Kafka e Beckett visti da Adorno</i> . . .	» 357
Enrico De Angelis, <i>La liberazione e la legge. Kafka e l'« anti-Edipo »</i>	» 375
Jacob Allerhand, <i>Identità ebraica in Kafka</i>	» 387
Hartmut Binder, <i>'La contrometamorfosi di Gregor Samsa'. Karl Brand e Franz Kafka</i>	» 405
Walter Weiss, <i>Franz Kafka e Thomas Bernhard. Due scrittori a confronto</i>	» 423
Horst Albert Glaser, <i>L'animale e la sua tana. Considerazioni sul racconto incompiuto di Kafka</i>	» 445
Luciano Zagari, <i>« Con oscillazioni maggiori e minori ». Paradossi narrativi nel 'Processo' di Kafka</i>	» 465
RIASSUNTI	» 511
COLLABORATORI	» 519
CAMBI	» 521
LIBRI RICEVUTI	» 523
INDICE DELL'ANNATA	» 527

AION

STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI
STUDI TEDESCHI

direttore: Luciano Zagari

COMITATO DI REDAZIONE

Ugo Greggi, Paola Potenza, Anna Maria dell'Agli, Massimo Frenco,
Gervasi, Luciano Zagari

Segretario di redazione: Giovanni Gioi

Per ogni cosa essere è prevista la pubblicazione di

1981

NOTA

STUDI TEDESCHI
INDICE

Ernst Meier, *L'edificio che distrugge il mondo*

Bianca Maria Borromeo, *Il motivo dell'orientamento
in Kafka*

Karl Sauerland, *Kafka e Beckett visti da Adorno*

Enrico De Angelis, *La liberazione e la legge. Kafka e
Franz Kafka*

Jacob Auerbach, *Identità ebraica in Kafka*

Hartmut Binder, *La copro metamorfosi di Gregor Samsa
in "Karl Brand e Franz Kafka"*

Walter Welsch, *Franz Kafka e Thomas Bernhard. Due
testi a confronto*

Hans Albert Glaser, *L'animale e la sua tara. Considerazioni
sul racconto incompiuto di Kafka*

Luciano Zagari, *«Con oscillazioni maggiori e minori»
Paradossi narrativi nel "Processo" di Kafka*

RIASSUNTI

COLLABORATORI

CAMBI

LIBRI RICEVUTI

INDICE DELL'ANNATA

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXIV, 3

Nel presente fascicolo vengono pubblicati gli atti del
convegno «Franz Kafka scrittore europeo» svoltosi a
Napoli il 25-26-27-28-29-30-31 ottobre 1980.
La Redazione

STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1981

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XLVIII

STUDI TEDESCHI

1981 NAPOLI

Nel presente fascicolo vengono pubblicati gli atti del convegno su « Franz Kafka scrittore europeo » svoltosi a Napoli, presso l'Istituto Universitario Orientale, dal 24 al 25 febbraio 1982.

La Redazione

Nel presente fascicolo vengono pubblicati gli atti del
convegno su « Franz Kafka scrittore europeo » svoltosi a
Napoli, presso l'Istituto Universitario Orientale, dal 24 al
25 febbraio 1982.

La Redazione

FRANZ KAFKA

Il primo atto del dramma di Kafka è quello in cui il protagonista si presenta al giudice. Il giudice, che è un personaggio misterioso e autoritario, lo interroga sulla sua identità e sulla sua professione. Kafka, che si presenta come un impiegato di un'istituzione, si trova a disagio e a disagio. Il giudice, che è un personaggio misterioso e autoritario, lo interroga sulla sua identità e sulla sua professione. Kafka, che si presenta come un impiegato di un'istituzione, si trova a disagio e a disagio.

La vita, che è un concetto astratto e filosofico, è il tema centrale del dramma. Kafka, che è un personaggio misterioso e autoritario, lo interroga sulla sua identità e sulla sua professione. Kafka, che si presenta come un impiegato di un'istituzione, si trova a disagio e a disagio.

La vita, che è un concetto astratto e filosofico, è il tema centrale del dramma. Kafka, che è un personaggio misterioso e autoritario, lo interroga sulla sua identità e sulla sua professione. Kafka, che si presenta come un impiegato di un'istituzione, si trova a disagio e a disagio.

La vita, che è un concetto astratto e filosofico, è il tema centrale del dramma. Kafka, che è un personaggio misterioso e autoritario, lo interroga sulla sua identità e sulla sua professione. Kafka, che si presenta come un impiegato di un'istituzione, si trova a disagio e a disagio.

L'EDIFICIO CHE DISTRUGGE IL MONDO -

FRANZ KAFKA

di

CLAUDIO MAGRIS

Trieste

I personaggi di Kafka guardano con una strana fascinazione, mista di odio e di desiderio, alle divise e all'ambiguo alone che emana da esse. Un'aura di timore, ma soprattutto di seduzione erotica e religiosa, avvolge il saluto « militare » di Arthur e Jeremias, i due aiutanti dell'agrimensore K. nel *Castello*, oppure l'abito dell'uomo che, all'inizio del *Processo*, viene ad arrestare Josef K.: un abito

nero attillato, sul tipo degli abiti da viaggio, con diverse pieghe, tasche, fibbie, bottoni e una cintura, e perciò, senza che si capisse a che cosa dovesse servire, particolarmente pratico.

La vita, che sente di non bastare più a se stessa, guarda con nostalgia alla legge, nella quale scorge la garanzia di un'identità e di un'unità, sia pure imposte con violenza, ma salvate dal pericolo di dissolversi nell'amorfo e nell'inconsistente.

Gran parte della letteratura mitteleuropea del Novecento è caratterizzata, come osserva Vaclav Belohrádsky, da una fuga verso la legge: il soggetto individuale si sente esposto all'aggressione di un'immediatezza oscura e incontrollabile, indifeso dinanzi ad una vitalità che appare sempre più irrazionale ed enigmatica. L'individuo si rifugia allora nell'ordine astratto della razionalità formale, nella simmetria impersonale della divisa che contiene, per gli

eroi di Roth e di Broch, l'informe e disgregatore flusso del corpo. L'impero absburgico s'identifica con la legge, sempre più formalizzata ed inadeguata ad arginare le spinte centrifughe della vita ossia del mondo dominato e ignoto: per esempio, di quello slavo, racchiuso entro i confini della monarchia e sul punto di traboccare da quei limiti e da quella gerarchia, che gli erano stati imposti e sovrapposti per secoli.

La letteratura austriaca del Novecento è spesso una parabola del conflitto fra una totalità unitaria, dominante ma segretamente sgretolata, e la diversità del molteplice, che insorge e recalcitra da tutte le parti. Le uniformi di Roth e di Broch si oppongono, strenuamente, alla seduzione anarchica della vita che, repressa ma ribelle, corrode la loro compattezza.

Quel conflitto esprime e trasfigura una realtà storica, ossia lo scontro fra l'ordine imperiale e le realtà che rifiutano al suo dominio, ma è soprattutto una grande metafora del dissidio fra un'unitaria universalità di valori, che vuol proclamarsi valida e identica per tutti, e le singolarità immediate, che vogliono affermare la loro irriducibile differenza: alle divise imperialregie si oppongono l'Eros, l'infanzia, le lingue e i dialetti slavi, il corpo (Belohradsky).

La fuga verso la legge è una difesa letale, simile al suicida che si uccide per paura di essere ucciso o a chi muore di digiuno per timore di essere avvelenato: l'individuo, che si sente impari alla vita, la sente come una minaccia e cerca di salvarsi soffocando in sé la vita stessa, tenendola lontana. In tal modo egli fugge da Scilla a Cariddi, evita la morte a favore di un altro modo di morire: la muraglia cinese, scrive Canetti a proposito di Karl Kraus (ma l'immagine vale anche per Kafka e per Canetti stesso), dovrebbe proteggere l'impero dai barbari, ma la muraglia, ispessita e rafforzata di continuo in una spirale d'angoscia crescente, s'allarga, fino a coprire e cioè a schiacciare quel territorio dell'impero che essa doveva difendere. Irrazionalità elementare e *ratio* esasperata finiscono per combaciare; la vita, che parla in entrambe dicendo il suo desiderio di

libertà e insieme di armonia, trova nella delirante iperbole di ambedue la propria negazione.

L'ansia che spinge all'uniforme, che assilla i personaggi kafkiani, non è il timore dell'ignoto, bensì l'orrore di essere ignoti: l'individuo si smarrisce non perché si trova dinanzi a qualcosa o a qualcuno che egli non conosce, ma perché viene posto a confronto con un interlocutore, singolo o collettivo, al quale lui stesso è sconosciuto. L'ignoto si può sfidare con coraggio, come gli eroi del mito antico affrontavano i mostri; quando Teseo si accingeva ad assalire il Minotauro, forse non sapeva bene cosa lo attendeva nel buio del labirinto, ma era ben conscio del suo nome e della sua personalità, del popolo che si riconosceva in lui e della missione che giustificava la sua esistenza.

L'eroe moderno deve portare un peso più greve, l'incertezza della propria stessa persona, l'insicurezza della propria identità, che minaccia di consegnarlo all'inconsistenza. Quando Josef K. viene arrestato, nel *Processo*, egli si affanna a farsi riconoscere, a esibire documenti personali, la tessera di ciclista, che gli pare insufficiente, o l'atto di nascita. Il destino peggiore non è la morte, la cui tragicità può avere un senso, ma è l'inappartenenza assoluta, la sorte del cacciatore Gracchus, che non fa parte né dei vivi né dei morti.

Quanto più l'io si sente precario e incerto, tanto più egli si rifugia nei limiti precisi di un'uniforme, che lo rassicura o lo illude di *essere*. Quest'incertezza ontologica si manifesta, fin dagli inizi della civiltà moderna, quale risvolto dell'autonomia del soggetto così orgogliosamente affermata dalla nascente filosofia borghese. Nel suo romanzo *Anton Reiser* (1785-90) Karl Philipp Moritz narra come il suo inquieto protagonista, morbosamente lacerato nel suo intimo, sia felice d'essere accolto quale apprendista cappellaio nella comunità degli artigiani e di ricevere il grembiule da garzone, che gli permette di « occupare una posizione » nel mondo e lo « inserisce subito fra gli altri ».

La poesia di Kafka ruota, con un misto di fascinazione e di repulsione, intorno a questo perno dell'inserimento nella vita, il cui volto è, spesso, la comunità. L'agrimen-

sore K. si sforza caparbiamente di entrare nel Castello. La vita, simboleggiata da una comunità autentica — talora identificata, a sua volta, con una mitica e perduta civiltà ebraico-orientale — è una totalità ricca di senso, nella quale cioè i particolari non rimangono impenetrabili e assurdi nel loro isolamento, ma sono collegati da connessioni significative. La nostalgia di Kafka per il mondo ebraico orientale è nostalgia per una legge che non sia repressione dell'esistenza, ma sia l'esistenza stessa illuminata da un senso che la stringe in unità, senza sacrificare nessuno dei suoi momenti a dei valori che gli siano estrinseci.

I personaggi kafkiani assomigliano tuttavia quasi tutti al topo della *Kleine Fabel* (*Breve favola*), che fugge la vastità del mondo per cercare la trappola, il suo spazio rassicurante ma letale, in cui infatti trova la morte. La nostalgia di una totalità aperta smaschera ogni falsa totalità chiusa, ed ogni falso tentativo di cercare in essa un rifugio dall'angoscia che si prova dinanzi alla verità. La verità, in un'epoca della quale Kafka afferma di voler riassumere in sé la negatività, è la vastità di quel mondo senza confini temuto dal topo, è il vuoto in cui non appare alcuna certezza di valore e di significato. È l'esilio ebraico, la consapevolezza di non essere nella Terra Promessa bensì nel deserto; è l'accettazione del deserto e insieme il cammino, attraverso il deserto, verso una Terra Promessa, in cui si sa che non si porrà mai il piede, come Mosè, ma che si continua a cercare. La verità, il senso non possono venire formulati e non debbono neppure venire abbandonati; essi vengono vissuti nella nostalgia e nell'attesa, come si attende, invano ma non inutilmente, il messaggio dell'imperatore.

La divisa è una tentazione, è l'autoinganno di chi crede di essere già nella verità e di poter definire, formulare, irreggimentare la verità. La gabbia del topo, ha osservato Guido Massimo, è una costruzione logica del pensiero che fa violenza alla vita e al pensiero stesso: è una costruzione metafisica ossia — nel senso che Nietzsche e soprattutto Heidegger danno al termine metafisica — un progetto che nasce da una volontà di dominio, dalla pretesa di assog-

gettare la vita alle categorie poste dal pensiero e di ridurre ogni realtà a oggetto della *ratio* calcolante, a cosa, a strumento. La metafisica, di cui la tecnica costituisce l'esito più coerente, dimentica l'Essere per abbassare tutto a ente, a oggetto afferrabile e manipolabile. Come rivelano due passi, messi in evidenza da Guido Massimo e Margherita Caput, Kafka ha intuito il carattere distruttivo e autodistruttivo di questo procedere metafisico. « Il bisogno metafisico non è che bisogno di morte », egli scrive nei *Diari* l'otto aprile 1912 e negli *Oktavhefte* parla di una « aufbauende Zerstörung der Welt » ossia di « una logica che distrugge edificando, nella concatenazione delle proposizioni, una rete astratta di pensiero, in cui la sua significatività non può emergere » (Caput).

Quella « rete di pensiero », come Nietzsche la definiva, è l'impulso al dominio insito nella filosofia occidentale, è la maglia del sistema concettuale gettata sull'intero globo terrestre, con la pretesa di comprendere e di riassumere sotto le sue leggi tutti i fenomeni e le manifestazioni della realtà, di costringere l'anarchica e molteplice ricchezza dell'esistenza nella rigida casella della definizione logica, per controllarla e soggiogarla. Anche Musil parla dei filosofi che, in mancanza d'un esercito a loro disposizione, ricorrono ad un sistema per impadronirsi del mondo. La fondazione metafisica mira ad impadronirsi del mondo, a incatenarlo nella ferrea logica del principio di ragione sufficiente. « Questa logica — scrive tuttavia Kafka alla fine del *Processo* — è bensì incrollabile, ma non resiste ad un uomo che vuol vivere ». Kafka non teme che la vita s'infiltri, infida e rovinosa, fra le maglie dei concetti, travolgendoli, ma egli teme che i concetti inaridiscano il suolo nativo della vita, o almeno ch'essi impediscano all'individuo di radicarvisi e di venirne sostenuto e nutrito, di trovarsi in patria e a casa nella vita.

L'agrimensore K. si preclude la grazia, la possibilità di entrare nel Castello, proprio con la sua ostinata volontà e con i suoi programmati sforzi di entrarvi, perché il suo progetto ossessivamente razionalizzato lo assorbe tutto, togliendogli quella disponibilità e quell'abbandono vitale che

gli permetterebbero di venire scelto, di dire di sì all'improvvisa chiamata della vita. « Chi cerca, è scritto nel *Castello*, non trova; chi non cerca, viene trovato ». Logica, volontà e *ratio* — ossia la tecnologia del pensiero metafisico — sono gli strumenti con i quali l'individuo vuole dominare la vita, così come la tecnica vuole padroneggiare la natura, ma il dominio si ritorce contro chi lo vuole esercitare. Soltanto l'umiltà di riconoscersi *nella* vita e di ascoltare la sua voce garantisce la verità; Amalia, nel *Castello*, è realmente colpevole di aver rifiutato di cedere ai signori del Castello, perché ha orgogliosamente respinto la calda impurità dell'esistenza ed ha voluto inalzarsi, sterilmente pura come il pensiero, al di sopra di essa.

Come ha osservato nel suo splendido libro Giuliano Baioni, per Kafka il sottile razionalismo dell'ebraismo occidentale, cui egli d'altronde sente di appartenere, dissolve e perde, nella sua analisi, quella verità che l'ebreo orientale vive direttamente nella sua persona, nel suo gesto e nel suo corpo, nella quotidianità in cui la legge si è calata e trasfusa, come nelle parabole la dottrina s'incarna totalmente nel racconto. La razionalizzazione distrugge la verità, che impone di essere rappresentata ma non si lascia rappresentare.

Il romanzo kafkiano rimane incompiuto, e forse non finibile, anche perché esso vuole essere la spiegazione della parabola, l'esplicazione della sua condensata e polisensa gravidanza in uno svolgimento logico. *Il processo* è anche l'esegesi della parabola del campagnolo davanti alla Legge (Baioni). Ma la spiegazione della parabola, osserva Benjamin, ne perde l'incanto ed il senso, come avviene quando si dispiega un bastimento di carta in un foglio liscio. Solo la smorfia sul volto che si ritrae abbagliato dalla luce è vera, ha scritto Kafka; si può solo rinviare a quella abbagliante verità mostrandone il riflesso, non si può fissarla secondo la logica del linguaggio metafisico-rappresentativo, che concepisce la verità quale oggetto del discorso.

Il linguaggio della tradizione occidentale, scrive Kafka in un aforisma, tratta solo « del possesso e dei suoi rapporti », ossia reifica la vita e il senso che la illumina (« ciò

che trascende il mondo sensibile »), perché lo abbassa ad oggetto della definizione anziché lasciarsene avvolgere e rischiarare. Fin dai suoi esordi, dalla *Beschreibung eines Kampfes* (*Descrizione di una lotta*), Kafka lotta col linguaggio. A franare, per lui, non è tuttavia il significante, come per molti altri scrittori soprattutto austriaci, bensì il significato. Per il Lord Chandos di Hofmannsthal i segni non reggono più, perché una ruggine li corrode, ed essi si sbriciolano come funghi ammuffiti; per Clarisse e Moosbrugger, nell'*Uomo senza qualità* di Musil, i significati travolgono e distruggono furiosamente l'ordine verbale, squarciano le « cuciture dei segni » per fare emergere l'indicibile del profondo, della vita.

Per Kafka invece il significante è saldo, nitido e compatto come le uniformi; non è insufficiente all'epifania della vita, come nella Lettera di Lord Chandos nella quale le cose, irriducibili al linguaggio, irradiano un'instinguibile pienezza di senso. È quest'ultimo che invece per Kafka rischia di oscurarsi. Se la parola è per Kafka un crittogramma (Baioni), è incerto se esso nasconda un segreto oppure il semplice nulla. Le parole, nella *Descrizione di una lotta*, non sono più « veri nomi delle cose », bensì « nomi fortuiti », rovesciati a casaccio sulle cose stesse: il pioppo, già chiamato « torre di Babele », può chiamarsi poco dopo « Noè ubriaco ». Ma così esso rimane « senza nome », a dondolarsi informe nel vento. La corrispondenza adamica fra il segno e l'essenza s'è scissa: la luna è soltanto « mondbenannt », denominata luna.

Fra natura e cultura s'è aperto un divario incolmabile; Kafka è il poeta di questo divario e del disagio che ne proviene. Non è la cultura a venir minacciata dalla natura indomata e ribelle, come in molti autori del Novecento umanisticamente preoccupati di difendere la *ratio* dall'irrazionale; è la natura a venire soffocata e repressa dalla civiltà, sono l'inconscio e la vita — come più tardi nella *Blendung* di Canetti — a venire bonificati e prosciugati dalla cultura.

La cultura è il significante, è la cassa che — nel *Bericht für eine Akademie* (*Relazione per un'accademia*) — rinserra

la scimmia strappata alla foresta e destinata a diventare uomo e addirittura accademico; la natura è il significato perduto, il ricordo della foresta ormai inaccessibile; il vento del passato che non penetra nella fessura della cassa. Il senso della vita, della sua pienezza e della sua totalità svanite, è esterno a quella cassa, ma forse addirittura non esiste, ed oltre la cassa non c'è niente. Di quel senso resta solo una traccia nello sguardo triste della piccola scimpanzé, con la quale la scimmia-accademico « se la spassa », sguardo dal quale quest'ultimo distoglie però gli occhi, perché ha timore di leggere in quel disagio anche il proprio.

La luna-chiamata-luna forse non ha un'essenza irriducibile al linguaggio, ma è soltanto la sua denominazione arbitraria e convenzionale. « Perché mai fate come se foste reali? » grida il narratore, nella *Beschreibung eines Kampfes*, alla luna e al cielo che non si chiamano più così. La totalità, che il linguaggio non dice, s'è disciolta in una « nevicata », in una vertigine e in un crollo che coinvolgono pure l'identità individuale, ridotta a un'ombra senza limiti precisi che scivola lungo le case scomparendo nelle vetrine, oppure ad una figura ritagliata in fruscianti cartavelina. Il linguaggio, nella *Beschreibung eines Kampfes*, è una barriera che gli uomini erigono per difendersi dal mondo « vanitoso, invadente e vendicativo »: con le parole il grasso, uno dei personaggi del racconto, adula il paesaggio perché esso non disturbi il suo pensiero, non gli nasconda la lontananza con le sue realtà prossime e raggiungibili, non invada la sua interiorità.

L'individuo kafkiano nostalgico delle uniformi soffre d'insicurezza ontologica, come scrive Laing; non è persuaso veramente di essere e ha perciò continuamente bisogno di conferme, come l'orante, nella *Beschreibung eines Kampfes*, che compie gesti eccentrici affinché gli altri lo guardino ed egli sappia così di esistere. L'io si sente vuoto o fluttuante (la « poltiglia » di cui parla il grasso, a proposito del suo cervello) e quindi evita qualsiasi contatto con la realtà esterna, con l'alterità, che egli teme irrompano nel suo vuoto, occupandolo e ambientandolo. È per questa paura che l'eroe kafkiano, e Kafka stesso, si negano all'amore, da

cui paventano d'essere risucchiati e assorbiti; la precarietà del loro io fa sì ch'essi non sentano di essere anche soggetti nella relazione sentimentale, nell'incontro con l'altro, ma abbiano paura di diventarne meri oggetti e di venirse fagocitati.

Quando viene meno perfino questa capacità di sottrarsi, Kafka ricorre ad una mimetica identificazione con l'ingranaggio stesso che lo minaccia, autoreificandosi per sfuggire alla potenza. È la « libertà del debole che cerca la salvezza nella disfatta », come l'ha chiamata Canetti; quelle che Kafka, in una lettera a Félice, definisce « le gioie del declassato » a proposito dello star disteso a terra, indifeso ma anche sottratto al bersaglio, mimetizzato nell'inappariscenza. L'impersonalità burocratica, il grande retaggio della civiltà absburgica, fornisce a Kafka lo stile, la sostanza di questa resistenza. Come il povero suonatore o il fedele servitore del suo signore di Grillparzer, Kafka si trincerava nell'anonimato per difendere e nascondere l'individualità, sceglie il servire per mimetizzarsi e sopravvivere.

È la rinuncia alla passione, cioè all'affermazione di sé, compiuta onde sottrarsi ai tentacoli del potere. È in nome di questa tattica che Kafka « dimagrisce in tutte le direzioni », per concentrarsi nell'inafferrabile dimensione della scrittura, esasperando la propria vulnerabilità per disfarsene. Kafka vuol dissimularsi nelle maglie di quella scrittura che, com'egli sa bene, è anche la mimesi di quella colpevole rete di pensiero che vuol stringere il mondo. La vittima sogna la potenza: questa è la colpa dei personaggi kafkiani, perseguitati ma anche protervi, e forse di Kafka stesso.

I narratori-protagonisti della *Beschreibung eines Kampfes* vagheggiano — pur nella sconnessione e nel pulviscolo della loro realtà — l'intero: l'orante dice di non voler « perdere la vista d'insieme delle mie frasi », al personaggio principale grida di non voler sentire « più nulla a pezzi e a bocconi », ma « tutto dal principio alla fine » e proclama: « ardo dalla voglia dell'intero ».

Margherita Caput ha messo in evidenza come Kafka,

in un passo del diario del 1914, contrapponesse l'« organismo ancora incompiuto » di una novella appena iniziata — che è perciò ancora « sensibile » a tutti gli aspetti della vita — alla « compiuta organizzazione del mondo che, come ogni organizzazione compiuta, aspira a conchiudersi ». Organizzazione chiusa è la totalità imposta alla vita da un sistema metafisico, che non può tollerare alcuna apertura né essere « sensibile », nella sua unità e nella sua identità, alle differenze e alle particolarità. Talvolta Kafka stesso dice di sperare « che dai frammenti dei suoi ricordi si ricomponga il suo tutto » e che lo scrivere diari contribuisce alla malinconia, perché nei diari « troppe cose mancano »; un'altra volta egli sogna di comporre « ein größeres Ganzes », una totalità conclusa che gli darebbe tranquillità e salute, mentre i frammenti sono « senza patria » e lo spingono « in direzione opposta ».

Nei diari Kafka ricorre più volte, come sottolinea Margherita Caput, alla figura del cerchio quale immagine di una totalità conclusa, sentendosi per lo più fuori da quel cerchio e sentendosi talora malinconico per questa sua estraneità. Il cerchio rappresenta il mondo racchiuso e organizzato in un sistema; la sfera è il simbolo per eccellenza della totalità perfetta, che esclude il non-essere e nella quale l'essere e il pensiero coincidono; è la sfera armoniosa della vita nella quale, come accade in *Guerra e pace* a Pierre che sogna, le singole gocce si muovono e si agitano ma sempre si ricompongono. Il cerchio è l'immagine dell'unità dell'essere, dell'Uno-Tutto che non tollera né discontinuità né apertura, che non conosce alterità irriducibili alla sua armonia e riluttanti a venir integrate nella sua compiutezza. In questo cerchio tutto viene mediato e inglobato; in esso non ci sono interstizi vuoti né spazi non occupabili, non c'è posto per il negativo inutilizzabile, per la dissimmetria e l'eterogeneità, per il particolare irrelato che recalcitra all'universalità ed alla sua pretesa totalizzante, per tutto ciò che Hegel sprezzava quali mostri o « schifezze » in quanto estranei alla totalità.

Il pensiero contemporaneo, che vive della mancanza di fondamento, si riconosce invece proprio in quegli in-

terstizi e in quei vuoti, in quell'eterogeneità inutilizzabile, in quelle differenze che non rinviano più ad alcuna unità onnicomprensiva. L'esistenza appare un'erranza senza principi primi e senza meta, un nomadismo senza nemmeno il ricordo delle radici, un artificio privo perfino dell'esigenza dell'autentico, un'odissea che è un girovagare volutamente fatuo, alla superficie di un mondo che conosce solo enti, cose indifferenti e fungibili, e nessun essere né significato.

La luccicante metropoli, patria dell'artificiale e del disorganico, è il luogo in cui s'aggira il nuovo soggetto, decentrato e sconnesso. Soprattutto la scuola francese — in primo luogo Deleuze — ha proclamato la fine del senso e dello stesso problema del senso, l'oblio di ogni significato che trascenda la vita, ed ha visto in Kafka il poeta di questo soggetto indebolito e perciò liberato, che si muove, lieto e spiacciato, in un mondo senza centro e senza significato.

Kafka si chiede infatti s'egli stesso non sia nascosto « da qualche parte fuori del suo cerchio »; alla sua regressiva nostalgia di una totalità chiusa, s'accompagna un'indomita e ironica accettazione di quella « direzione opposta » che lo spinge lontano dal cerchio. Anch'egli, come gli insetti o le strane creature dei suoi racconti, si annida nelle fessure e negli angoli bui e sporchi del mondo, nell'indecoso e nell'umiliante, assumendosi in pieno, com'egli dice « das Negative meiner Zeit », la negatività del suo tempo. La scrittura è spesso colpevole proprio perché pretende di organizzare e racchiudere sistematicamente la vita: Josef K. lavora alla stesura della propria difesa, dinanzi al tribunale, vuole giustificare integralmente la propria vita e, con ciò stesso, la reifica nell'esperazione della scrittura, nell'ossessiva analisi e nella rigida sistemazione. Leni, che vive nella verità, invita Josef K. a non « pensare soltanto al suo processo », a « non essere intransigente », ad ammettere la sua colpa e cioè ad abbandonarsi.

La salvezza sta nell'aperto, nella vita non irrigidita in un sistema chiuso, bensì illuminata da quella luce della verità che si sottrae ad ogni cerchio, ad ogni definita for-

mulazione concettuale e risplende da una fonte nascosta e segreta, rischiarendo col suo senso l'esistenza. Quella luce sfugge ad ogni categoria, ma non si lascia ridurre agli enti, alle cose, bensì le avvolge come un orizzonte luminoso, dando loro senso. La legge non è altro che quella vita, illuminata dall'interno e aperta come un orizzonte; è la Legge dell'ebreo orientale, che esorbita da ogni sistemazione dogmatica e metafisica, ma si fa gesto, vitalità, amore. È il messaggio dell'imperatore, solo atteso e mai posseduto, non formulabile né nominabile, latitante e lontano, ma — in quell'indicibile lontananza — reale e vero. Il messaggio dell'imperatore è il trascendente per eccellenza, che trascende anche e soprattutto ogni formulazione religiosa.

Kafka si pone fuori del cerchio, per rendersi capace di attendere quel messaggio. Solo il randagio irregolare e sradicato, il reietto dei sistemi, il rifiuto della società, l'io nomade e consapevole d'essere incrinato è libero dalla coercizione del sistema, vive a fondo la verità di una stagione che non conosce più né la consolante compattezza dell'individuo classico né quella della metafisica. È per questo che egli può accogliere quella luce e il senso che essa diffonde. Ma Kafka si ritrae in quegli spazi vuoti e inutilizzabili della *ratio*, fra i mostri e le schifezze rifiutati dal pensiero, per resistere all'eclissi del significato. Rinuncia, alla fine, alle divise per scegliere l'anonimato del guerrigliero, ma questa resistenza è la vera lotta per difendere il senso della vita e la precaria individualità, una lotta ben più appassionata ed efficace di quella combattuta dagli eserciti ufficiali dello spirito. Kafka non è il poeta della morte del soggetto, del soggetto beato di sciogliersi nel magma amorfo delle sue pulsioni e nella disseminazione centrifuga della sua individualità, come vorrebbero i critici francesi. In quegli angoli bui nei quali si ritira, egli compie al contrario il massimo sforzo di individuazione, di concentrazione sulla propria individualità che la letteratura contemporanea conosca. È perciò che, se fra qualche secolo si vedrà che il Novecento ha avuto il suo Dante, questi sarà probabilmente Kafka.

Certo, Kafka non ha scritto soltanto *Il messaggio*

dell'imperatore, ma anche *Il silenzio delle sirene*. Le sirene tacciono; il loro canto non c'è, sicché l'uomo deve cercare di non accorgersi che quel canto non esiste, che non esiste il mistero e che non esiste il senso, che la vita non ha nulla da svelare, che la vita non parla e non vive.

Fra questi due poli di rinuncia e di attesa, si tende l'oscura avventura del personaggio kafkiano. Egli si muove in un mondo inconoscibile e misterioso, in una realtà — osserva Enrico De Angelis — totalmente alienata in quanto creata da un'autorità estranea, da un potere impenetrabile al soggetto che vi si smarrisce. Per sfuggire a questa potenza, Kafka le cede come un lottatore giapponese che non vuole offrire punti di presa all'avversario; in questa difesa egli talora si distrugge, come l'animale della *Tana*, i cui cunicoli, scavati sottoterra per sottrarsi al mortale nemico che l'insegue, finiscono per andare incontro alle gallerie nelle quali avanza l'inseguitore.

Spesso Kafka si nega alla salvezza, perché la salvezza gli appare indissolubilmente intrecciata alla minaccia: egli si pone, come gli accade nella più alta e forse più colpevole delle sue vicende, nell'incontro con Milena, fuori dal territorio dell'amore e della vita. Si chiude nel territorio dell'angoscia, ma sotto le porte che chiudono quel territorio filtrano, come notava Adorno, sottili fessure di luce. Forse è la luce della Legge, ma quella luce, che nella parabola del *Processo* splende inestinguibile all'interno della Casa della Legge stessa, proviene anche da fuori, da quello spazio aperto della vita nel quale Kafka sognava di lanciarsi e di svanire, come un indiano a cavallo nell'aria e sul terreno tremante.

IL MOTIVO DELL'ORIENTAMENTO IN KAFKA

di
 BIANCA MARIA BORNMANN
 Firenze

Una serie di testi aforistici del 1917-18 tratta della mancanza di libertà, servendosi dell'immagine della via, una via che, appena delineata, è già cancellata, una via insidiosa, dove la possibilità di salvezza si confonde con inutili nascondigli, una meta irraggiungibile per percorso infinito o impervio:

Wie ein Weg im Herbst: Kaum ist er reingekehrt, bedeckt er sich wieder mit den trockenen Blättern. (H 41)¹

Verstecke sind unzählige, Rettung nur eine, aber Möglichkeiten der Rettung wieder so viele wie Verstecke. (H 41)

Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg; was wir Weg nennen, ist Zögern. (H 42)

Der Weg ist unendlich, da ist nichts abzuziehen, nichts zuzugeben und doch hält jeder noch seine eigene kindliche Elle daran. «Gewiß, auch diese Elle Wegs mußt du noch gehen, es wird dir nicht vergessen werden». (H 43)

Dein Wille ist frei heißt: er war frei, als er die Wüste wollte, er ist frei, da er den Weg zu ihrer Durchquerung wählen kann, er ist frei, da er die Gangart wählen kann, er ist aber auch unfrei, da

¹ Le sigle in parentesi si riferiscono a Franz Kafka, *Gesammelte Werke*, hrsg. von M. Brod, S. Fischer Verlag. A = *Amerika*; B = *Beschreibung eines Kampfes*; E = *Erzählungen*; F = *Briefe an Felice*; H = *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*; P = *Der Prozeß*; S = *Das Schloß*; T = *Tagebücher 1910-1923*; Br. = *Briefe 1902-1924*.

du durch die Wüste gehen mußt, unfrei, da jeder Weg labyrinthisch jedes Fußbreit Wüste berührt. (H 117 s.)²

Se una via esiste, è dunque solo un gioco labirintico che non porta alla meta.

Dalle testimonianze epistolari e di diario si ricava che una delle finalità di Kafka, forse la principale, era il suo lavoro letterario. In questo campo ebbe raramente l'impressione di aver raggiunto qualcosa — ogni acquisizione era comunque sentita come qualcosa di molto simile a un rapporto umano, bisognoso di conferme — si vide piuttosto continuamente su uno di quegli incerti sentieri che solo promettono di essere vie d'accesso. Gran parte dell'opera letteraria presenta figure peregrinanti verso uno scopo ben visibile, che tenacemente si sottrae al contatto: l'amico di Georg Bendemann si è « verrannt » in Russia, dove era andato in cerca di successo commerciale; Karl Roßmann non riesce a farsi un'esistenza in America (l'assunzione come operaio tecnico al pletorico teatro di Oklahoma appare svalutata agli occhi dello stesso protagonista); Josef K. non riesce ad avvicinare l'istituzione che gestisce il suo processo, se non nelle sue istanze più basse; la porta della legge riservata al solo uomo di campagna si chiude senza che egli l'abbia varcata; i fallaci cavalli che portano il medico di campagna al suo scopo, il malato, lo confrontano semplicemente con un'ambigua ferita incurabile, allontanandolo da un contesto sicuro, familiare; il cacciatore Gracchus ha mancato l'ingresso alla morte e vaga, partecipe di due sfere, ma estraneo ad entrambe, in una condizione incerta; gli sciacalli seguono con odio devoto i loro nemici irriducibili, gli Arabi, soggiogati dalla fascinazione emanante da ciò che gli uomini buttano via con repulsione (le carogne); squadre di operai costruiscono in mistica obbedienza a direttive superiori una muraglia immensa e lacunosa; lo scimpanzé Rotpeter trova solo

² Sulla metafora del cammino in Kafka cfr. B. Beutner, *Die Bildsprache Franz Kafkas*, München 1973, pp. 136-42.

scampo nella snaturata condizione di scimmia addomesticata, non libera evoluzione; Posidone, signore dei mari, non può conoscere il suo regno perché consuma i secoli in conteggi; l'agrimensore K. non raggiunge il ben visibile Castello e non ottiene l'impiego sperato; il digiuno dell'artista del circo finisce nel disinteresse del pubblico e non è riscattato neppure da una giustificazione che si esaurisca in sé stessa: più che un'arte è stata infatti una necessità mistificata; la tana che doveva dar pace al suo minuzioso costruttore si rivela fonte d'angoscia; la tenue arte di Josefina sarà corrosa dallo scetticismo dello stesso suo popolo.

Una delusione tenace, ma soprattutto ciclica, lucidamente valutata, ma accettata nella sua sostanza è dunque il tema ricorrente in quasi tutta l'opera kafkiana. E ripetutamente deluso Kafka fu anche dal suo rapporto con l'attività letteraria: gli iterati tentativi, dettati dalla caparbia più che dalla speranza, nascono dalla consapevolezza della necessità di obbedire a un ordine superiore — a una vocazione, si direbbe con una parola che Kafka tende a evitare — e anche dalla consapevolezza delle proprie capacità formali (anche su questo punto qua e là affiorano dubbi nell'autore), due sicurezze che lo fecero persistere nell'esercizio di un'attività che quasi sempre gli sembrò sterile per mancanza d'inventiva, d'ispirazione. Kafka sentiva insomma di non percorrere un cammino d'artista, ma di seguire solo un'inclinazione, una direzione. Con la dicitura « Richtung » designò più volte la sua ambizione letteraria, come risulta da passi di epistolario e diario del 1912 e 1913:

Ich wiederhole, nicht ich habe das [scil. lo scompiglio nella vita di Felice Bauer] verschuldet, — was bin ich denn? — aber das, worauf mein Sinn seit jeher allein gerichtet war, und dessen Richtung auch jetzt seine einzige ist und in die er Sie treiben muß, wenn er Sie nicht verlieren will. (F 78)

Mein ganzes Wesen ist auf Literatur gerichtet, die Richtung habe ich bis zu meinem 30[s]ten Jahr genau festgehalten, wenn ich sie einmal verlasse, lebe ich eben nicht mehr. Alles was ich bin und nicht bin, folgert daraus. (F 456)

In mir kann ganz gut eine Konzentration auf das Schreiben hin erkannt werden. Als es in meinem Organismus klar geworden war, daß das Schreiben die ergiebigste Richtung meines Wesens sei, drängte sich alles hin und ließ alle Fähigkeiten leer stehn, die sich auf die Freuden des Geschlechtes, des Essens, des Trinkens, des philosophischen Nachdenkens, der Musik zuallererst, richteten. (T 229)

Sono testimonianze che risalgono all'epoca della prima affermazione letteraria e sono il programma di un indirizzo di vita, a cui ogni altro aspetto va correlato e, soprattutto, subordinato. Ma proprio perché non è un sentiero, un tracciato, ma solo un punto di riferimento, il percorso è vago ed è facile perdersi. Il motivo della perdita, dell'incertezza, della mancanza o dell'errore di orientamento è comune a tutta l'opera kafkiana e — questo vale un po' per tutti i motivi dello scrittore — non subisce una notevole evoluzione nel tempo. Forse si possono distinguere tre fasi. La prima è riscontrabile negli scritti dal 1912 al 1914, è la fase dell'incertezza, del dubbio: non solo l'orientamento può essere perduto, esso può sembrare intercambiabile rispetto alla meta, può non delinarsi chiaramente, può essere sentito come costrizione (l'alternativa tuttavia non è libertà ma defezione), o anche come scelta irreversibile gravata da un'ipoteca iniziale. Karl Roßmann, allontanatosi dallo zio per un breve fallimentare soggiorno nella villa di Pollunder, perde l'orientamento:

Er konnte nicht mit Bestimmtheit feststellen, in welcher Richtung New York lag. (A 111)

Poi riflette che non deve necessariamente andare a New York, dove ormai nessuno lo aspetta:

Er wählte also eine beliebige Richtung und machte sich auf den Weg. (A 111)

Dopo il mancato inserimento nell'ambiente prestigioso del senatore, dopo aver perduto il faticoso ma decoroso lavoro all'hotel Occidental, Karl si rifugia nell'angusto ambiente di Brunelda, in una situazione di malessere, nonostante

i suggestivi discorsi di quei compagni che sono stati la causa del suo precipizio sociale, che esaltano la figura e il valore della ex cantante. Già la scala di accesso è faticosa, lunghissima e poco lineare:

immer wieder setzte sich an eine Treppe eine neue in nur unmerklich veränderter Richtung an. Einmal blieb Karl sogar stehen, nicht eigentlich vor Müdigkeit, aber vor Wehrlosigkeit gegenüber dieser Treppenlänge. (A 249)³

La porta di Brunelda non segna infatti la fine della scala:

die Treppe war noch nicht einmal zu Ende, sondern führte im Halbdunkel weiter, ohne daß irgend etwas auf ihren baldigen Abschluß hinzudeuten schien. (A 250)

E Karl è grato a Brunelda che impedisce a Delamarche di licenziarlo immediatamente, egli è oscuramente sgo-mento all'idea di dover ripercorrere in senso inverso « diese endlose Treppe » (A 253).

Quando Brunelda libera Karl dalla sua stretta, allontanandolo di pochi passi da sé, il ragazzo prova sollievo, il piccolo gesto segna infatti un cambiamento d'indirizzo:

Das war ja die Richtung, die Karl schon seit einigen Stunden nehmen wollte [...] (A 287)

Anche all'interno della *Metamorfosi*, dove la condizione del protagonista è rigidamente delimitata da un evento che progressivamente riduce le possibilità di scelta, c'è un ben ristretto numero di alternative. Nel tentativo di Gregor Samsa di uscire dal letto, in un baluginante accostamento di coscienza dell'irreversibilità del processo avvenuto e struggente, idealizzato ricordo della trascorsa vita profes-

³ Anche nel terzo capitolo del *Processo* il protagonista scorge una scala dall'andamento confuso, su cui lo studente si allontana con la donna: « führte eine schmale hölzerne Treppe wahrscheinlich zum Dachboden, sie machte eine Wendung, so daß man ihr Ende nicht sah. » (P 75)

sionale, un errore di rotta impone violentemente la consapevolezza della realtà attuale:

hatte er die Richtung falsch gewählt, schlug an den unteren Bettpfosten heftig an [...] (E 76)

Quando la madre e la sorella, le componenti rispettivamente sentimentale e pratica della compagine Samsa, decidono di allontanare i mobili dalla stanza, a suggellare con quest'atto la condizione irreparabile di Gregor, egli si ribella, pur sapendo che i mobili, l'ultimo nesso col passato, sono anche l'impedimento alla sua ormai ridotta espansione:

Hatte er wirklich Lust, das warme, mit ererbten Möbeln gemütlich ausgestattete Zimmer in eine Höhle verwandeln zu lassen, in der er dann freilich nach allen Richtungen ungestört würde kriechen können, jedoch auch unter gleichzeitigem, gänzlichen Vergessen seiner menschlichen Vergangenheit? (E 110)

Al protagonista del frammento *Verlockung im Dorf*, che insiste nel voler alloggiare in una locanda infame, un abitante del villaggio indica la direzione dalla quale è venuto, in modo che il protagonista si sente in errore, respinto a un punto considerato potenziale inizio di un progresso:

Dagegen, daß er mir vielleicht eine falsche Richtung angegeben hatte, war ich allerdings wehrlos [...] (T 390)

Il narratore di *Der Dorfschullehrer*, che appassionatamente, ma senza la necessaria cognizione dei fatti, abbraccia la causa del vecchio maestro, una causa poco credibile, screditata, è come sospinto in una direzione irreversibile:

Hier aber hatte sich endlich einer gefunden, der sich der Sache in außerordentlicher Weise annahm, und selbst dieser begriff die Sache nicht. Einmal in diese Richtung gedrängt, wollte ich gar nicht leugnen. (B 227)

In un gioco d'umiliazione e d'incoraggiamento l'avvocato Huld spiega a K. l'importanza di una corretta impostazione della prima petizione da inoltrate al tribunale:

Sie sei sehr wichtig, weil der erste Eindruck, den die Verteidigung mache, oft die ganze Richtung des Verfahrens bestimme. (P 138)

L'accusa, spiega ancora l'avvocato, è inaccessibile infatti all'imputato e al suo difensore:

man weiß daher im allgemeinen nicht oder wenigstens nicht genau, wogegen sich die erste Eingabe zu richten hat [...] (P 139)

Può infatti accadere — spiega ancora il legale — che a un avvocato venga sottratta una causa ormai avanzata e promettente, non dal mandante, ma dal tribunale:

Das geschieht also nicht, wohl aber geschieht es manchmal, daß der Prozeß eine Richtung nimmt, wo der Advokat nicht mehr mitkommen darf. (P 148)

Gli sforzi di K. di intervenire attivamente nell'andamento del processo sono stati tutti parimenti infruttuosi; egli ha tuttavia un'estrema parvenza di successo quando trascina i suoi giustizieri in direzione della ragazza in cui ha creduto di ravvisare la signorina Bürstner:

Sie duldeten es jetzt, daß er die Wegrichtung bestimmte, und er bestimmte sie nach dem Weg, den das Fräulein vor ihnen nahm [...] (P 268)

Una certa evoluzione del motivo è riscontrabile nella produzione degli anni 1917-18, dove esso si fa più preciso: la meta è inaccessibile perché anche la direzione è ignota; la via intrapresa non è dunque itinerario verso uno scopo, quanto fuga da una condizione insostenibile, incerta quindi e casuale. Saltuariamente ricorre ancora l'idea della irreversibilità del percorso. Di questi anni sono gli aforismi citati all'inizio, e del 1917 sono due racconti della raccolta *Un medico di campagna*, in cui il motivo è fondamentale. *Il nuovo avvocato* è il cavallo di battaglia di Alessandro Magno, che ha intrapreso la carriera forense non per libera scelta, ma per mancanza di una direttiva sicura e prepotente come era il Macedone, le cui qualità peggiori sono

imitate e imitabili, ma la cui spada non segna più la direzione di un'impresa ai limiti dell'umano:

Heute — das kann niemand leugnen — gibt es keinen großen Alexander. Zu morden versteht zwar mancher; auch an der Geschicklichkeit, mit der Lanze über den Bankettisch hinweg den Freund zu treffen, fehlt es nicht; und vielen ist Mazedonien zu eng, so daß sie Philipp, den Vater, verfluchen — aber niemand, niemand kann nach Indien führen. Schon damals waren Indiens Tore unerreichbar, aber ihre Richtung war durch das Königsschwert bezeichnet. Heute sind die Tore ganz anderswohin und weiter und höher vertragen; niemand zeigt die Richtung; viele halten Schwerter, aber nur, um mit ihnen zu fuchteln⁴, und der Blick, der ihnen folgen will, verwirrt sich. (E 145)

Anche in un aforisma del 1917-18 le forze di Alessandro sono viste come

auf Veränderung der Welt gerichtet [...] (H 43)⁵

Nel *Resoconto per un'accademia*, posteriore di pochi mesi, un altro animale snaturato è sospinto nella direzione di un'esistenza ambigua, fra il ferino e l'umano, in una via obbligata di scampo, ma non di libertà:

ja die angehäuften Beobachtungen drängten mich erst in die bestimmte Richtung. (E 191)

L'appropriazione perfetta dei gesti umani diventa automatismo:

Aber meine Richtung allerdings war mir ein für allemal gegeben. (E 194)

⁴H. Binder rileva che il gesticolare è segno di disorientamento, mentre la spada di Alessandro segnava un indirizzo di vita (*Kafka in neuer Sicht*, Stuttgart 1976, pp. 241, 391).

⁵La figura di Alessandro ricorre anche in un testo del 1920, in cui l'autore si paragona a Diogene rinchiuso in una botte piena di fantasmi; Alessandro è visto come un'apparizione fulgente: «Wer von uns wäre nicht glücklich unter dem strahlenden Blick Alexanders gewesen?» (H 336).

Un'idea analoga ricorre in forma concentrata in un aforisma coevo, dove il momento della mancanza di scelta, della fuga in avanti, è visto positivamente, in quanto, a suo modo, apre una strada:

Von einem gewissen Punkt an gibt es keine Rückkehr mehr. Dieser Punkt ist zu erreichen. (H 39)⁶

Un frammento dello stesso periodo presenta un uomo che ha abbandonato un cammino e torna indietro discendendo un pendio; chiede aiuto a tre contadini su un carro per risalire verso la direzione abbandonata, urtando contro lo stupore dei tre:

Ihr kommt aus der Gegenrichtung und fahrt nun wieder zurück? (H 83)

e l'uomo:

Ich ging zuerst in eurer Richtung, dann aber machte ich wieder kehrt, weil es früher dunkel geworden war, als ich erwartete. (H 83)

Non è più ormai il rimpiangere l'orgoglioso sicuro gesto di Alessandro, ma l'appellarsi a un'entità più modesta, da cui si aspetta aiuto.

Un frammento non sicuramente databile, ma da attribuire, per ragioni interne, allo stesso periodo, di tono lirico, contiene il motivo della mancanza di direzione verso una meta che si configura precisa dietro una soglia ardente; siamo qui oltre l'errore e lo smarrimento, qualsiasi premessa di possibile legame fra il desiderio e la sua finalità si dimostra inconsistente:

⁶Non molto diverso è l'argomento che spinge Karl Roßmann a proseguire con i suoi compagni verso Butterford, allontanandosi quindi da New York e dallo zio: «Und selbst dann wäre er noch nicht gegangen, wenn er sich nicht gesagt hätte, daß es für ihn vielleicht besser sei, an einen Ort zu kommen, wo die Möglichkeit der Rückkehr in die Heimat keine so leichte sei.» (A 124 e sg.).

Sie schläft. Ich wecke sie nicht. Warum weckst du sie nicht? Es ist mein Unglück und mein Glück. Ich bin unglücklich, daß ich sie nicht wecken kann, daß ich nicht aufsetzen kann den Fuß auf die brennende Türschwelle ihres Hauses, daß ich nicht den Weg kenne zu ihrem Hause, daß ich nicht die Richtung kenne, in welcher der Weg liegt, daß ich mich immer weiter von ihr entferne, kraftlos wie das Blatt im Herbstwind sich von seinem Baume entfernt und überdies: ich war niemals an diesem Baume, im Herbstwind ein Blatt, aber von keinem Baum. (H 241)

Una ulteriore leggera evoluzione del motivo si ha negli scritti degli anni 1920-24, in cui esso si articola in tre varianti: la irreversibilità dell'itinerario (una variante questa, rappresentata già negli anni precedenti), le conseguenze fatalmente negative derivanti dal precoce abbandono di un orientamento giusto, un errore iniziale determinante e non più correggibile. Il topo della *Piccola favola* si lagna che la via segnata porta a una trappola, ma è altrettanto rischioso invertire la direzione, il gatto ragiona infatti rigorosamente:

Du mußt nur die Laufrichtung ändern. (B 119)

Dal senso della irreversibilità è contrassegnata anche la situazione del protagonista di *Patrocinatori*, che in un ipotetico tribunale s'imbatte in figure che sembrano incarnare il rifiuto; egli sente un rombo provenire potente da una direzione sconosciuta, irraggiungibile:

man konnte nicht sagen, aus welcher Richtung es kam [...] (B 136)

Sa di trovarsi in una situazione ingannevole, a cui si è tuttavia tenacemente attaccato:

Zurück aber darf ich nicht, diese Zeitversäumnis, dieses Eingestehen eines Irrwegs wäre mir unerträglich. (B 138)⁷

⁷ Il motivo dell'impossibilità di invertire un percorso compare già in un frammento del 1920. Si tratta di una collina bassa ma lubrica, che il narratore tenta di scalare: «Ich warf mich hin und schob mich langsam an den Rand, ich sah, daß hier keine Spur

L'incontro con i sette cani musicanti, la prima vertiginosa esperienza del protagonista di *Indagini di un cane*, è definito

richtungsgebender Eindruck [...] (B 243)

Le ricerche del cane emancipato prendono altresì una direzione particolare, sebbene egli sappia che la calata del cibo va favorita praticando un rituale tradizionale:

Meine eigenen Unternehmungen gehen aber in anderer Richtung. (B 252)

Riflettendo sui propri errori, egli rileva la differenza fra l'errare degli antenati, avventuroso, inebbricante, soprattutto reversibile, e il proprio:

Als unsere Urväter abirrten, dachten sie wohl kaum an ein endloses Irren, sie sahen ja förmlich noch den Kreuzweg, es war leicht, wann immer zurückzukehren [...] (B 269)

L'errore del cane sta dunque nell'aver seguito una strada propria, nell'aver deviato da regole tradizionali; un errore simile, del resto, ha commesso K., l'agrimensore. Secondo l'ostessa Gardena, la disincantata ex amante di Klamm, l'unica possibile — peraltro non certa — via per arrivare a Klamm erano i verbali del segretario, una via di adeguamento a regole di un sistema sconosciuto:

Für diesen Fall nun mache ich Sie darauf aufmerksam, daß der einzige Weg, der Sie zu Klamm führt, hier durch die Protokolle

eines Weges, keine Möglichkeit, sich irgendwo festzuhalten war, ohne Übergang fiel alles ab in die Tiefe.» (H 317); ma il tentativo di ascesa va fatto, perché il narratore non può tornare indietro né fermarsi; il percorso non è lungo ma impraticabile, e il narratore procede come in sogno abbracciando il suolo col corpo, un suolo che non dà appiglio ma calore che anzi osmoticamente passa nel corpo dell'uomo. Il frammento non suggerisce un finale raggiungimento della meta, solo un rassegnato voluttuoso abbandonarsi a un'impresa impossibile, non in modo immediatamente evidente, ma sostanziale.

des Herrn Sekretärs geht. Aber ich will nicht übertreiben, vielleicht führt der Weg nicht bis zu Klamm, vielleicht hört er weit vor ihm auf, darüber entscheidet das Gutdünken des Herrn Sekretärs. Jedenfalls aber ist es der einzige Weg, der für Sie wenigstens in der Richtung zu Klamm führt. (S 152)

Col tempo K. si convince che l'infelice esito dei suoi sforzi è da attribuire a un errore iniziale, il colloquio con Schwarzer, che ha fatto appuntare l'attenzione della burocrazia su un uomo estraneo, strano, smarrito:

Denn es war dabei nicht zu vergessen, daß der Empfang vielleicht allem Folgenden die Richtung gegeben hatte. (S 219)

Secondo un procedimento tipico in Kafka — quello cioè di affermare qualcosa e di modificare successivamente l'affermazione fino a negarla — l'animale della *Tana* si proclama orgogliosamente in vantaggio sui suoi avversari (forse identificabili con le « negative Kräfte », le forze che si oppongono alla realizzazione di una finalità, di cui si legge nella 'Lettera al padre' [H 208]), perché a conoscenza e dei propri criteri costruttivi e della direzione d'attacco dei nemici, conseguentemente della tattica difensiva da adottare:

ich habe den Vorteil, in meinem eigenen Haus zu sein, alle Wege und Richtungen genau zu kennen. (B 174)

jedenfalls liegt ihnen [agli avversari] eine gegen mich gerichtete Absicht fern, sie sind nur mit ihrem Werk beschäftigt und, solange ihnen nicht ein Hindernis in den Weg kommt, halten sie die einmal genommene Richtung ein [...] (B 201)

Ich werde in der Richtung zum Geräusch hin einen regelrechten großen Graben bauen [...] (B 205)

Ma anche l'avversario cambia e adegua la sua tattica:

[l'animale sconosciuto] hatte sich niemals geradezu gegen mich gerichtet [...] so als schwenkte der Graber allmählich von seiner ersten Richtung ab, als habe er sich jetzt zu einer völlig entgegengesetzten Richtung entschlossen [...] (B 216)

Un confronto diretto con l'insidioso, imponderabile avversario non è dunque possibile. Riesaminando l'impostazione della sua faticosa opera, l'animale si duole di non aver tentato una via più semplice e sicura, di non aver scavato una galleria in una direzione che avrebbe reso il suo lavoro più facile e proficuo; egli ritorna infatti nel luogo

wo ich den Forschungsgraben hatte anlegen wollen, ich prüfe sie nochmals, es wäre eine gute Stelle gewesen, der Graben hätte in der Richtung geführt, in welcher die meisten kleinen Luftzuführungen liegen, die mir die Arbeit sehr erleichtert hätten [...] (B 217)

Ma c'è stato un errore subito all'ingresso, vale a dire all'inizio:

in der Richtung zum Ausgang [...] (B 183)

E un errore iniziale è stato decisivo anche per la cantante Josefine:

Vielleicht hätte sie den Angriff gleich anfangs in andere Richtung lenken sollen, vielleicht sieht sie jetzt selbst den Fehler ein, aber nun kann sie nicht mehr zurück, ein Zurückgehen hieße sich selbst untreu werden, nun muß sie schon mit dieser Forderung stehen oder fallen. (E 285)

Dieci anni prima Kafka aveva prospettato proprio in questa fedeltà d'indirizzo, in questa totale consumazione delle proprie energie per uno scopo, una forma di felicità alternativa all'altra, non assaporata, del realizzarsi in un rapporto umano. A Grete Bloch scriveva infatti:

Mir, der ich Ihnen gegenüber immer das Gefühl habe, daß es nur zweierlei reines, tränenloses, an die Grenzen unserer Kraft schlagendes Glück gibt: einen Menschen haben, der einem treu ist und dem man sich treu fühlt und dann sich selbst treu sein und sich vollkommen auszunützen, sich ohne Asche zu verbrennen. (F 567)

In una lettera a Robert Klopstock del marzo 1923, precedente di un anno la composizione del suo ultimo rac-

conto, Kafka paragona le grandi scelte della vita alla fuga disordinata dei topi:

Die angebliche « Unebenbürtigkeit » besteht darin, daß wir verzweifelte Ratten, die den Schritt des Herrn hören, nach verschiedenen Richtungen auseinander laufen, z.B. zu den Frauen, Sie zu irgendjemanden, ich in die Literatur, alles allerdings vergeblich, dafür sorgen wir schon selbst durch die Auswahl der Asyle, durch die Auswahl der besondern Frauen u.s.w. Das ist die Unebenbürtigkeit. (Br. 431)

Anche la letteratura, come l'amore, si è rivelata un rifugio sbagliato, perché non fu libera scelta, ma piuttosto direzione di fuga.

KAFKA E BECKETT VISTI DA ADORNO *

di
KAROL SAUERLAND
Varsavia

Nel 1953 Adorno pubblicò i suoi *Appunti su Kafka* (*Kafka - Aufzeichnungen*) nella rivista « Neue Rundschau ». Vi aveva lavorato come si può desumere dalle indicazioni bibliografiche undici anni, a partire dal 1942. Queste indicazioni cronologiche sono estremamente importanti, perché ci permettono di capire meglio i motivi per cui Adorno si sia sforzato di interpretare — in maniera quasi troppo esplicita — l'opera di Kafka quale spirituale prefigurazione di Auschwitz. Di questo *Lager* della morte, in cui i cadaveri venivano prodotti su scala industriale, Adorno deve avere avuto un primo vago sentore — come la maggior parte dei tedeschi in America — verso la fine del 1942 e gli inizi del 1943. Pochi mesi dopo riceverà, invece, inequivocabili conferme. Il disumano che Kafka non si stanca mai di descrivere, gli appare ora in una nuova luce.

Questi appunti rappresentano nello stesso tempo un confronto critico con il saggio di Benjamin, pubblicato nel 1934 nella « Jüdische Rundschau » in occasione del decennale della morte dello scrittore. Adorno deve aver letto il saggio di Benjamin più volte, perché fin dai minimi particolari si intuisce quanto profonda fosse la impressione che le idee del filosofo più anziano avevano prodotto su di lui. Difficilmente riusciamo a liberarci dall'idea che Adorno cerchi nel suo saggio una risposta ai problemi posti

* Traduzione di Giovanni Chiarini.

da Benjamin e che di nascosto polemizza contro le frasi di quest'ultimo. Sarebbe comunque una impresa gratificante ricostruire un giorno il monologo interiore con l'amico così prematuramente strappato alla vita; e scoprire tutti i suoi complessi nei confronti di Benjamin. Ciò richiederebbe, comunque, un'eccezionale penetrazione psicologica.

Gli *Appunti su Kafka* di Adorno sono opera della penna di un filosofo — e ciò risulta fin troppo chiaro — e per giunta di un filosofo che proviene da Hegel anche se tenta poi di ribaltarlo. La sua famosa proposizione « Il tutto è il non vero » non sarebbe pensabile senza riferimento al grande idealista tedesco. Secondo un'ottica psicoanalitica Adorno sarebbe il figlio che depone il padre, e ne capovolge la concezione della verità che sta nel tutto, chiamando i suoi contemporanei a testimoni della giustezza della sua nuova idea nata dalla negazione. Uno di questi contemporanei è Kafka. Secondo Adorno Kafka interpreterebbe le « ferite che la società imprime a fuoco nel singolo » come « cifre della non verità sociale, come negativo della verità » ** (*Prismen*, 312; *Prismi*, 257). Di contro le opere di Goethe — e sottolineiamo che si tratta di un contemporaneo di Hegel — si nutrono dello « slancio del tutto ». Esse sono ancora vincolate a una verità universale.

Come Hegel anche Adorno è un dialettico: nulla è pensabile senza il suo contrario. Il tutto richiede il suo contrario, cioè la parte. E poiché il tutto rappresenta il non vero, ci si aspetta che la parte rappresenti la verità. In un certo senso è proprio così. Il dettaglio, ciò che è momentaneo, un solo gesto — secondo Adorno — svelano lo stato in cui si trova la società molto meglio del tutto. Il tutto, sostiene Adorno, non fa che nascondere il particolare, l'elemento singolo. Da ciò risulta un metodo di

** Tutte le citazioni dal saggio di Th. W. Adorno, *Kafka - Aufzeichnungen* sono tratte da Th. W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1969, testo it. da Th. W. Adorno, *Prismi*, trad. di E. Filippini, Torino 1972. Dopo le citazioni in parentesi tonda l'ordine sarà il seguente: titolo abbreviato e pagine dell'ed. tedesca, ove indicato dall'autore, titolo abbreviato e pagina della edizione italiana [N.d.T.].

interpretazione che è più congeniale alla letteratura moderna di quello sviluppato dai seguaci della dialettica hegeliana della totalità. Tutto questo diventa chiaro se si paragonano le idee di Adorno sul dettaglio in letteratura con quelle di Lukács. Il marxista ungherese sostiene che nelle opere dell'avanguardia sono presenti molti dettagli realistici, che presi isolatamente rappresenterebbero « quasi senza eccezione [...] autentici rispecchiamenti della realtà », ma che, considerando la loro funzione « nella struttura del tutto », bisognerebbe giungere alla conclusione che si tratta di una riproduzione naturalistica, non tipica e che quindi non coglie l'essenziale. Come esempio Lukács cita, tra l'altro, Joyce. Kafka rappresenterebbe un caso più complicato. Egli farebbe parte « di quella schiera ristretta di scrittori d'avanguardia il cui modo di concepire il dettaglio, è basato su un principio di selezione che porta a mettere in evidenza l'essenziale; si tratta dunque di una concezione non naturalistica del dettaglio ». Ad una analisi del « contenuto poetico più profondo » della sua opera risulterebbe, che Kafka non può essere incluso nel gruppo dei « realisti »; nello scrittore infatti « è evidente il postulato di una trascendenza ineliminabile (del nulla), e quindi la lacerazione dell'unità poetica ad opera dell'allegorizzazione »¹. Lukács stranamente non si rende conto, lui che è marxista, che per un uomo che condivide la morte di Dio di Nietzsche, trascendenza e nulla devono coincidere. Per costui non ci sono più valori eterni e trascendenti².

Adorno, naturalmente, non ribalta Hegel completamente, per esempio si guarda bene dal dichiarare che il singolo si identificherebbe col vero. Prescindendo dalle assurdità logiche che potrebbero risultare da una simile affermazione, Adorno resta un avversario di ogni filosofia dell'identità. Al centro del pensiero per Adorno si trova ciò che non può essere risolto, cioè l'impenetrabile. Questo spiega il suo interesse per l'arte e, all'interno di essa, l'in-

¹ Georg Lukács, *Werke*, IV, Neuwied und Berlin 1971, p. 505.

² Cfr. a questo proposito il mio saggio in polacco su *Also sprach Zarathustra* in « Teksty », 3/1980.

teresse per l'elemento singolo, per il dettaglio. L'arte è qualcosa che costringe continuamente alla riflessione, all'interpretazione. L'enigmaticità costituisce la sua caratteristica specifica. « Tutte le opere d'arte, quindi l'arte in genere sono enigmi », spiega Adorno nella *Teoria estetica* (*Ästhetische Theorie*), « questo ha creato disorientamento, fin dai tempi antichi, per la teoria dell'arte »³. Appunto nella enigmaticità starebbe il carattere di verità dell'opera d'arte, in quanto la domanda che ogni destinatario si pone e cioè « cosa significa? », trapassa qui nell'altra: « È vero? ». È il problema della ricerca « dell'assoluto di fronte al quale ogni opera d'arte reagisce sottraendosi ad una risposta articolata secondo il pensiero discorsivo. L'ultimo messaggio frutto del pensiero discorsivo resta il tabù della risposta »⁴. L'opera di Kafka costituisce una specie di illustrazione di questa tesi. Essa non può essere interpretata partendo da una idea generale, come ha fatto, per esempio Max Brod. Per penetrare nella prosa di Kafka non abbiamo a disposizione una chiave: « si tratta di parabole di cui è stata sottratta la chiave » (*Prismen*, 304; *Prismi*, 250).

Non solo l'opera nel suo insieme è enigmatica, ma anche i singoli dettagli; nell'arte moderna più che mai. Essi ci provocano a dare un'interpretazione, ma nello stesso tempo si sottraggono ad essa. Tali particolari sono, nell'accezione adorniana, una incarnazione del non-identico.

Questa impostazione ci suggerisce una nuova ottica relativa ai cosiddetti motivi ciechi, che nell'arte moderna rivestono un ruolo tanto importante. Si pensi, tanto per fare un esempio, ai film d'avanguardia di Godard. I motivi ciechi sono una prova che la vita non può essere penetrata fino in fondo, che resterà sempre una zona d'ombra. Adesso possiamo capire come mai Adorno pretenda che il lettore di Kafka « insista sui dettagli incommensurabili, impenetrabili, sui passi ciechi ». « Il fatto che le dita di Leni siano unite da una membrana, o che gli esecutori [della condanna

³ Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, 7, Frankfurt a.M. 1972, p. 182.

⁴ *Ivi*, p. 192.

a morte] abbiano l'aspetto di tenori, è più importante degli excursus sulla legge » (*Prismen*, 307; *Prismi*, 253-54), scrive Adorno in maniera provocatoria. Anche Benjamin aveva richiamato l'attenzione sulle 'membrane' tra le dita di Leni, considerandole elemento tipico delle « creature palustri », che emergono dal « pantano di queste esperienze »⁵.

Adorno condanna anche la tendenza a considerare dichiarazioni di carattere generale dello scrittore sulla sua opera come un filo di Arianna per l'interpretazione. L'autorità dello scrittore non sarebbe che « quella dei testi. Soltanto la fedeltà alla lettera, e non la comprensione con fini già prefissati, potrà prima o poi aiutare. » (*Prismen*, 305; *Prismi*, 252). Nemmeno spiegazioni dello stesso Kafka possono, per Adorno, assumere un valore canonico per l'interpretazione delle sue opere. In esse bisognerebbe per prima cosa « prendere tutto alla lettera, non sovrapporre al testo concetti dall'alto » (*Prismen*, 305; *Prismi*, 252), poiché in « un'opera letteraria che costantemente si oscura e smentisce, ogni enunciato determinato fa da contrappeso alla clausola generale della indeterminatezza » (*ivi*, 306; *ivi*, 252). Adorno si serve qui del particolare per contrapporlo al tutto, un procedimento che per un filosofo dialettico rappresenta la sua seconda natura. Dal passo che segue possiamo vedere con quanto virtuosismo egli padroneggi questa tecnica:

Kafka ha cercato di sabotare questa regola [cioè la regola della contrapposizione dell'enunciato specifico al generico, all'indeterminato - K.S.] quando fa dire a un certo punto che le comunicazioni provenienti dal castello non vanno 'prese alla lettera'. Parimenti, se non si vuole rinunciare a qualsiasi punto di appoggio, bisogna tener sempre presente che all'inizio di *Der Prozeß* si dice che qualcuno doveva aver calunniato Josef K., 'perché senza che avesse fatto nulla di male, una bella mattina lo arrestarono'. Né va trascurato il fatto che, all'inizio di *Das Schloß* K. domanda: 'In che villaggio mi sono smarrito? C'è un castello qui?' e che quindi è impossibile che sia stato chiamato. Inoltre egli non sa nulla di quel conte West-west,

⁵ W. Benjamin, *Angelus Novus*, *Ausgewählte Schriften*, 2, Frankfurt a.M. 1966, p. 259. [Testo it. da W. B., *Angelus Novus*, trad. di R. Solmi, Torino 1955, p. 280].

il cui nome viene citato una sola volta, che viene ricordato sempre più raramente, poi per nulla, come, in una parabola di Kafka, Prometeo diventa tutt'uno con la roccia cui è incatenato, e poi viene dimenticato. Ma il principio della puntualità letterale, certo un ricordo della esegesi del Pentateuco nella tradizione ebraica, trova i suoi punti di appoggio in vari passi kafkiani. Talora le parole, specie le metafore, si staccano dal contesto e acquistano un'esistenza propria. Josef K. muore 'come un cane', e Kafka riferisce le indagini di un cane. Talora la puntualità letterale si spinge fino alla freddezza associativa. Nella storia della famiglia di Barnaba, in *Das Schloß* del funzionario Sortini si dice ad esempio che durante la festa della società dei pompieri è rimasto 'accanto alla pompa'. La banale locuzione chiamata ad esprimere la fedeltà al dovere viene presa sul serio, la persona ligia al dovere rimane accanto alla pompa e insieme, come nei lapsus, si allude al brutale desiderio che induce il funzionario a scrivere l'infausta lettera ad Amalia. (*Prismen*, 306; *Prismi*, 252-53).

L'opera di Kafka testimonia della non verità del tutto, senza perciò esserne il rispecchiamento. Il suo procedimento è, per così dire, negativo. Adorno parla di una 'dislocazione' che sarebbe « ricalcata su un'abitudine ideologica che trasfigura la riproduzione della vita in atto di grazia dei padroni, dei 'datori di lavoro'. Essa circonda un tutto in cui diventano superflui coloro che il tutto avvolge e attraverso i quali esso si conserva » (*Prismen*, 319; *Prismi*, 263). Così appaiono superflui « non le potenze, bensì gli eroi impotenti ». « Gregor Samsa, non suo padre, diventa uno scarafaggio. » Anche nella raffigurazione del miserabile, del reietto e del meschino, di cui l'opera di Kafka è piena, Adorno vede un segno della 'dislocazione'. Si tratta, secondo Adorno, del

crittogramma della tarda fase capitalistica lustrata fino a un massimo di splendore, quella che egli risparmia proprio per poterla determinare tanto più precisamente nel suo negativo. Kafka mette a fuoco le tracce di sporcizia che le dita del potere hanno lasciato nell'edizione di lusso del libro della vita (*Prismen*, 319; *Prismi*, 263).

In questo caso Adorno è andato un po' troppo oltre. In Kafka non è il caso di parlare di fase tardo-capitalistica. Né la monarchia asburgica si trovava in una fase di tardo capitalismo, né le immagini di Kafka mostrano chiari ele-

menti tardo-capitalistici. Nella sua opera non c'è la vittoria della potenza industriale anonima sull'individuo, bensì quella ad opera di un apparato burocratico disumano sul singolo. Questo fenomeno è ben più antico del tardo capitalismo e probabilmente durerà anche più a lungo. Per tali motivi ritengo l'interpretazione di Benjamin più pertinente. Adorno la cita, del resto, soltanto *en passant*, per procedere poi oltre. Secondo Benjamin molti elementi farebbero pensare

che il mondo dei funzionari e quello dei padri sia — per Kafka — lo stesso. La somiglianza non va certo a loro onore. Essa è fatta di ottusità, degradazione, sporcizia. L'uniforme del padre [in *Das Urteil*] è macchiata da capo a piedi; la sua biancheria è sporca. Il sudiciume e l'elemento vitale dei funzionari. (W.B., *Angelus Novus*, ed. it. cit., p. 263).

Benjamin giunge alla sottile conclusione:

a tal punto la sporcizia è l'attributo dei funzionari che essi si potrebbero quasi considerare come giganteschi parassiti. (W.B., *Angelus Novus*, ed. it. cit., p. 263).

Benjamin, però, usa il condizionale e sottolinea inoltre che ciò non riguarderebbe i « rapporti economici, ma le forze della ragione e dell'umanità, da cui questa razza trae di che vivere » (W.B., *Angelus Novus*, 250; *Angelus Novus* ed. it. cit., 263-64).

A difesa di Adorno si potrebbe citare quel passo di Kafka dove è detto che il capitalismo è « un sistema di condizionamenti, che vanno dall'esterno all'interno, dall'alto verso il basso. Tutto è in condizioni di dipendenza, tutto è costretto in catene. Il capitalismo è una condizione del mondo e dell'anima ». Kafka applica qui però un concetto poco chiaro di capitalismo. Quello che è certo è che non intendeva il capitalismo monopolistico in ascesa, al quale invece Adorno si riferisce quando, per esempio, scrive:

Kafka smaschera il monopolismo nei prodotti di scarto dell'era liberale, che viene da quello liquidata. (*Prismen*, 320; *Prismi*, 264).

Questa frase ricorda le discussioni all'interno dell'Istituto per la Ricerca Sociale della Scuola di Francoforte sulla liquidazione del liberalismo ad opera di quella nuova forma di capitalismo che veniva chiamato con un termine generico capitalismo di stato o anche sistema monopolistico. La liquidazione del liberalismo borghese fu compiuta nel modo più coerente dai regimi fascisti e in particolare dal nazismo. Kafka, come risulta dalla citazione riportata, avrebbe previsto un tale sviluppo; ma questo, per forza di cose, deve restare una mera ipotesi. Di prove è impossibile parlare.

Lo stesso si può dire a proposito della tesi di Adorno secondo la quale sussisterebbe una « somiglianza del regno di Kafka col terzo Reich » (*Prismi*, ed. it. 266). Qui Adorno si rifà ad un pensiero di Klaus Mann. Naturalmente gli sono già ben chiari gli aspetti problematici di questa ardita operazione, anche se poi non desiste dallo stabilire questo raffronto. Adorno non si sarebbe più liberato di quel terribile evento che fu il nazismo e di Auschwitz che ne rappresentò il coronamento. È un peso, questo, che opprimerà ancora molte generazioni. Variando il famoso verdetto di Adorno, cioè che dopo Auschwitz sarebbe stato impossibile continuare a scrivere poesie, si potrebbe dire invece che dopo Auschwitz Kafka non può più essere letto con gli occhi del suo tempo, cioè con quelli della monarchia di Caccania. Tuttavia non è opportuno ricercare, come fa Adorno, paralleli col fascismo in punti di dettaglio. Le interpretazioni proposte in questo ambito da Adorno appaiono troppo epidermiche quando scrive:

Al castello, i funzionari indossano un'uniforme speciale come le SS, un'uniforme che in caso di necessità il paria può anche cucirsi insieme da solo; anche le élites del fascismo si sono elette da sole. L'arresto è un'aggressione, il giudizio un atto di violenza. Per le vittime potenziali era sempre possibile col partito un rapporto equivoco, all'insegna della corruzione, come con le inaccessibili autorità di Kafka; l'espressione 'Schutzhaft' [arresto preventivo N.d.T.] avrebbe potuto inventarla lui, se non fosse già stata in voga durante la prima guerra mondiale. La bionda insegnante Gisa, probabilmente l'unica bella ragazza crudele e amante degli animali, che sia uscita indenne dalla sua penna, come se la sua durezza si

facesse beffe della voragine kafkiana, è della razza preadamitica delle vergini hitleriane che odiano gli ebrei molto prima che esistano. (*Prismen*, 324; *Prismi*, 267).

La vittoria che gli infimi servi di un apparato immenso e anonimo riportano sull'individuo, il cui nome ha perso addirittura ogni significato, ha acquistato un senso nuovo dopo Auschwitz, simbolo per Adorno di tante cose simili. E sembra proprio che Kafka abbia preconizzato l'inferno, che di lì a un decennio sarebbe diventato realtà, descrivendone il primo girone. Adorno sostiene comunque che il mondo di Kafka sia l'inferno stesso e che lo scrittore praghese nella sua opera

immagina un luogo dal quale la creazione appare sconvolta e danneggiata, quanto, secondo il suo stesso concetto, dovrebbe essere l'inferno. (*Prismen*, 318; *Prismi*, 279).

Adorno qui si lascia prendere dall'enfasi; il testo sembra essere solo un pretesto per trasformare quella desolazione del mondo che ci è nota dalla maggior parte delle opere di Kafka, in un mondo della desolazione (« Il *Weltschmerz* passa al nemico, al mondo », dice Adorno nella *Ästhetische Theorie*), che non conosce più neanche la morte. In quell'inferno che è il mondo moderno neppure la morte riesce. Con ciò si vuol dire che la morte non è più il risultato di una vita profondamente vissuta dalla quale l'uomo si diparta sazio e appagato, ma è una corsa dell'uomo verso uno stato caratterizzato dal « né ... né ». Ad un certo punto Adorno parla perfino della concezione kafkiana della morte fallita. Anche se questa può sembrare una formulazione esagerata, essa non andrebbe liquidata con un sorriso e con un gesto di sufficienza, perché Adorno con queste parole ha colto qualcosa di essenziale. La morte, infatti, ha in Kafka un ruolo diverso da quello che aveva nelle letterature passate. L'eroe kafkiano non riesce più a vivere una vita piena, con le sue speranze e le sue sconfitte; non vive più per poter dire alla fine che muore, sì, malvolentieri, ma senza nulla da rimproverarsi, anzi lasciando dietro di sé qualcosa di cui essere orgoglioso. No, il perso-

naggio di Kafka è stanco della vita. Tra servitori quasi senza volto, tra impiegati e subalterni anch'egli perde a poco alla volta la sua identità. La sua energia e la coscienza di sé si spengono. Alla fine soggiace alla violenza delle cose finendo per diventare estraneo a se stesso. Così Josef K. si consegna ai suoi carnefici della cui esistenza sospettava fin dall'inizio del romanzo. Si consegna senza particolare resistenza; c'è solo un dovere che si astiene dal compiere:

prenderlo [il coltello] mentre gli passava sopra di mano in mano e ficcarselo nel petto. [...] Non [voleva] [...] togliere ogni fatica alle autorità **.

Il suo autoannullamento non doveva arrivare fino a questo punto. Questa fine, paragonata alla morte del contadino nella parabola *Vor dem Gesetz*, sembra quasi drammatica, tuttavia il destino del contadino pare corrispondere molto di più allo spirito kafkiano. Una volta caduto nei lacci dell'apparato, egli non riesce più a svincolarsi, si lascia irretire fino alla totale autodegradazione, per finire in una lenta consunzione, come un buono a nulla. Vita e morte, nella parabola, hanno perduto completamente il loro significato. Vincitore è il guardiano della porta che da servitore fedele del sistema — resta immutabile. Non invecchia nemmeno. Sembra l'incarnazione del potere, eternamente giovane. Queste sono d'altra parte riflessioni che in Adorno non si ritrovano.

Oltremodo acute sono piuttosto le sue osservazioni sui rapporti di Kafka con l'illuminismo, e in particolar modo col suo maggior rappresentante in Germania: Lessing. Entrambi ricercano uno stile cristallino, una logica interna della narrazione; entrambi hanno una predilezione per la parabola. La conseguenza è tuttavia — e la dialettica dell'illuminismo poggia, fra l'altro, su tale principio — che

** « das Messer, als es von Hand zu Hand über ihm schwebte, selbst zu fassen und sich einzubohren [...] Alle Arbeit [wollte er] den Behörden nicht abnehmen [...] » F. Kafka, *Der Prozeß*, Frankfurt a.M., 1953, p. 271. [Versione italiana da F. K., *Romanzi*, a cura di E. Pocar, Milano 1975, p. 531]. [N.d.T.]

al posto dell'uomo, dell'individualità vivente, della singolarità irripetibile subentra il così detto elemento oggettivo, o generale che ha bisogno di essere interpretato e che, se si comincia a rifletterci sopra, cesserà di sembrare semplice e trasparente per apparire invece complesso e polivalente. Ciò risulterà chiaro se leggiamo, come propone Adorno, la parabola di Lessing *Der Palast im Feuer* [*Il palazzo in fiamme*] — qui di seguito riportata — con gli occhi di Kafka:

Il saggio e operoso re di un grandissimo regno aveva nella sua capitale un palazzo di dimensioni veramente enormi e di un'architettura del tutto particolare. Le dimensioni erano enormi perché il re aveva raccolto in esso tutti coloro di cui aveva bisogno come aiuti o come strumenti del suo governo. L'architettura era singolare perché era in contrasto più o meno con tutte le regole tradizionali... Dopo molti anni il palazzo conservava ancora la nettezza e la perfezione con cui i costruttori l'avevano lasciato dopo gli ultimi lavori: da fuori un poco incomprensibile, dentro, dappertutto luce e giuste proporzioni. Chi pretendeva di essere un conoscitore di architettura era offeso specialmente dai lati esterni, interrotti solo da poche finestre sparse, grandi e piccole, rotonde e rettangolari, ma che in compenso avevano tanto più porte e portoni di ogni forma e dimensione... Non si capiva a che scopo fossero necessarie tante entrate diverse, visto che un grande portale su ogni lato sarebbe stato più pratico e avrebbe espletato le stesse funzioni. Poiché pochissimi erano disposti a capire che attraverso le numerose piccole entrate, chiunque veniva chiamato al palazzo poteva raggiungere attraverso la via più breve e più sicura il punto in cui veniva desiderato. E così, tra i presunti conoscitori sorsero numerose dispute, condotte di solito con tanto maggior calore da quelli che avevano avuto solo poche occasioni di vedere qualcosa dell'interno del palazzo. C'era inoltre un elemento di cui, sulle prime, si era pensato che avrebbe abbreviato e facilitato la disputa ma che invece la complicava più di ogni altra cosa, la alimentava e la faceva proseguire tenacemente. Si credeva infatti di possedere numerose piante antiche che dovevano risalire ai primi architetti del palazzo: queste piante erano coperte di parole e di segni di una lingua e con caratteristiche ormai dimenticate... E una volta, quando la disputa intorno alle piante era non tanto appianata quanto assopita — una volta, verso mezzanotte, risuonò improvvisamente la voce dei guardiani: Fuoco! Fuoco nel palazzo! ... Allora tutti si alzarono dai loro giacigli; e tutti, quasi che il fuoco fosse non nel palazzo, bensì in casa propria, corsero a salvare la cosa preziosa che credevano di possedere — la propria pianta.

Basta che salviamo quella!, pensava ognuno. Il palazzo laggiù, non può bruciare più veracemente di come è raffigurato qui, sulla carta!... E per questi indaffarati chiacchieroni avrebbe potuto bruciare benissimo, il palazzo, se fosse bruciato. — Ma i custodi, spauriti, avevano scambiato un'aurora boreale per un riverbero di un incendio. (*Prismi*, 276-277).

Secondo Adorno bastano

pochi minimi spostamenti di accento per fare di questa storia [...] una storia di Kafka. Sarebbe bastato che Lessing avesse sottolineato di più gli aspetti bizzarri e mostruosi dell'edificio a spese della sua praticità; che avesse trasformato la frase, secondo cui il palazzo non può bruciare più veracemente di quanto sia raffigurato lì sulle piante, nell'ordinanza di una di quelle cancellerie il cui unico principio giuridico suona *quod non est in actis non est in mundo*; e l'apologia della religione contro le sue interpretazioni ossificate si sarebbe trasformata in una denuncia del potere numinoso stesso attraverso il mezzo della sua propria esegesi. (*Prismen*, 336 e sg.; *Prismi*, 277).

L'Illuminismo sarebbe quindi ribaltato nel suo contrario, che però potenzialmente vi era sempre stato presente. Sebbene il palazzo di Lessing sia pieno di luce e abbia scorciatoie che conducono in tutti i punti più importanti, esso sembrerebbe una costruzione kafkiana, per chi non ne conosca la pianta originaria. Il palazzo di Lessing ha ancora un centro, ma nessuno sa esattamente dove sia; alle costruzioni di Kafka, invece, il centro manca, anche se i suoi personaggi paiono continuare a cercarlo. A questa conclusione comunque Adorno non è arrivato. Semmai egli scopre un'« affinità del tardo illuminista Kafka con la mistica antinomica ».

Le *Aufzeichnungen zu Kafka* di Adorno sono prima di tutto considerazioni di un filosofo, ma oltre a ciò esse costituiscono un contributo alla filologia kafkiana. Qui vengono toccati persino temi pertinenti come Kafka e Freud o Kafka e l'Espressionismo. I suoi « appunti » restano, tutto sommato, in primo luogo un appassionato confronto con un fenomeno sconvolgente come il nazionalsocialismo. Esse sono una testimonianza della disperazione di non essere riusciti a dare alla storia un corso diverso. Quando Adorno scrive: « La storia in Kafka diventa inferno, perché si

è trascurato ciò che poteva salvarci », si riferisce in fondo a se stesso.

* * *

Nel 1961 Adorno ha pubblicato *Tentativo di capire il « Finale di partita »* (*Versuch das « Endspiel » zu verstehen*). Probabilmente l'idea del lavoro risale addirittura al 1958. Il saggio è uno dei lavori più pessimistici che Adorno abbia composto. È un vero commiato da un mondo al tramonto o meglio da un mondo del quale si può dire che sia già tramontato, solo che ancora nessuno se ne è accorto. Il tramonto Adorno non se lo immagina come una catastrofe dopo la quale non può più avvenire altro, come una specie di esplosione, ma come un qualcosa che tende verso la morte, senza per altro riuscire a trovarla, il che è peggio della morte stessa: come una sorta di interregno fra il non-essere-ancora-morto e il non-poter-più-vivere, un vegetare.

Dopo la seconda guerra mondiale tutto è distrutto senza saperlo, anche la cultura risorta; l'umanità continua a vegetare strisciando dopo che sono accadute cose a cui in verità non possono sopravvivere nemmeno i sopravvissuti, e su un mucchio di macerie cui è negata anche la meditazione cosciente sulla propria frantumazione.⁶

Adorno concepisce qui la morte diversamente da quanto avviene negli *Appunti su Kafka*. Non è più l'impossibilità di vivere una vita piena, ma addirittura l'impossibilità di continuare a vivere. Ciò che Adorno chiama la « teoria di Kafka della morte fallita » si realizza nel *Finale di partita*. Beckett potenzia Kafka, questa è l'idea di Adorno; il *Finale di partita* sta ai romanzi dello scrittore praghese « come i compositori seriali stanno a Schönberg », Beckett rifletterebbe Kafka « ancora una volta in sé » e lo rovesce-

⁶ Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, II, Frankfurt a.M. 1961, p. 192. ** Testo it. da Th. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, trad. di G. Manzoni, Torino 1979, p. 271.

rebbe «rendendo totale il suo principio». Beckett non conoscerebbe più nulla di ciò che appartiene ai modi espressivi dell'umano, come il piangere o il ridere. «Nessun pianto scioglie la corazza», scrive Adorno in un passo, «rimane solo un volto su cui le lacrime si sono disseccate». E in un altro passo constata che il riso clownesco, cui il *Finale di partita* sembra incoraggiare, dovrebbe «soffocare i ridenti». Ogni espressione diventa, in altre parole, senza espressione o viceversa si potrebbe anche parlare di «espressione di ciò che non ha espressione», come fa Adorno nella *Teoria estetica*. In essa Adorno sottolinea che l'«arte autentica» questa qualità la conosce bene. Verrebbe quasi da dire che l'assenza di qualità diventa la qualità dell'arte moderna, sempre che resti escluso ogni riferimento all'assenza di qualità musiliana.

Eroi ai quali mancarono le lacrime e si spense il riso in bocca, sono incapaci di agire. Adorno non si stanca di richiamare l'attenzione su quella scena in cui Clov o Hamm tentano di avviare un'azione, anche se minima, ma poi si fermano, in quanto qualunque forma d'azione risulta inutile. Ancora più assurdo, risulta l'inverso: uno spiega all'altro l'inutilità di un'azione, dopo di che questi si decide ad intraprenderla. Adorno definì ciò, giustamente, «la figura logica dell'assurdo», mettendo in rilievo un «allora» totalmente illogico, mentre la giusta figura conclusiva dovrebbe essere un «allora no». Anche in questo caso nei confronti di Kafka Beckett ha raggiunto una nuova qualità. Gli eroi di Kafka non sapevano ancora a priori che la loro azione era nulla; mentre Hamm e Clov ne sono più che convinti. Non hanno bisogno neppure di parlarne, tutto il loro comportamento, fin nell'uso del linguaggio, lo dimostra. Il loro dialogo si trasforma in un chiacchiericcio senza senso, in un cicaleccio, in un brontolare, tanto per usare le parole di Adorno. Beckett trasforma la lingua «nello strumento della propria assurdità: è lo stesso rituale dei clowns le cui ciarle diventano nonsenso nel momento stesso in cui vengono recitate come se costituissero un senso»⁷.

⁷ *Ivi*, p. 217 e sg. ** Testo it. *ivi*, p. 292.

I tentativi, che seguono questa frase, di spiegare perché la lingua nel mondo di oggi debba dissolversi — perché la comunicazione in fondo non possa più avvenire — sono deludenti: restano troppo sulle generali, non si attagliano al carattere specifico del dramma di Beckett. Adorno ricava gli argomenti per dimostrare la dissoluzione ormai inevitabile del linguaggio, sia dal campo sociologico — quando parla dell'«eco confusa del mondo della réclame» —, che da quello psicologico e semantico. Dal punto di vista psicologico è insita nella comunicazione verbale una tendenza alla razionalizzazione, cioè al superamento dell'irrazionale che è in noi. Tale contrasto, come sappiamo da Freud, non può venir superato senza attriti, esso torna continuamente ad emergere negli uomini famosi per i loro lapsus. Tuttavia Adorno ipostatizza tale contrasto facendone la radice dell'assurdo: «La contraddizione fra la facciata razionale e il dato indefettibilmente irrazionale costituisce già di per se stessa l'assurdo». Per Beckett sarebbe sufficiente sfruttare tale contraddizione per giungere alle sue figure dell'assurdo. Adorno propende qui, e anche più tardi nella *Teoria estetica*, a considerare l'assurdo un tratto essenziale di ogni poesia, come fa quando per esempio pone sullo stesso piano l'incommensurabile goethiano e l'assurdo⁸. Con una tale generalizzazione metatemporale Adorno toglie l'aculeo alla sua diagnosi dell'arte moderna.

Insostenibile è poi l'argomento semantico del quale Adorno si serve. Egli ritiene — richiamandosi ad una osservazione di Huxley — che oggi le domande contengano sempre anche le risposte, di modo che non esisterebbe più una vera libertà del dialogo. Il «gioco di domanda e risposta» sarebbe condannato «all'inservibile tentativo, illusorio nella sua nullità, di celare con il gesto linguistico della libertà l'illibertà del linguaggio informativo»⁹. Qualunque ermeneuta sorriderebbe a questo punto, in quanto mai è esistito un interrogare libero, nel senso almeno che

⁸ Cfr. Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, 7, cit., p. 174.

⁹ Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, cit., p. 220. ** Testo it. Th. W. A., *Note per la letteratura*, cit., p. 294.

chi interroga ha sempre pensato contemporaneamente ad una risposta o almeno alla sua possibile struttura. Senza una qualche progettazione preliminare non si può neppure pensare e quindi neanche porre domande. Ascrivere all'assurdo contraddizioni di tal natura, con le quali dobbiamo comunque vivere, sembra essa stessa una pretesa assurda. Nella sua ricerca di strutture fondamentali assurde, che qui sembrano aver preso il posto della dimensione dell'enigma, Adorno ha fatto scoperte che in realtà non sono affatto tali.

Che Adorno sia semplicemente andato oltre il segno è facilmente spiegabile se si pensa che la *pièce* di Beckett sembra avergli fornito la conferma di due certezze: in primo luogo che la storia ha cessato di essere tale in quanto non esiste più alcun progresso; e in secondo luogo che qualunque protesta del singolo attuata ostinandosi nell'io, nell'esser-se-stesso è totalmente insensata. Nel momento in cui non solo è possibile una Ausschwitz, ma addirittura un autoannientamento dell'umanità con la bomba atomica, la storia nella sua totalità deve sembrare assurda. È vero che Adorno non ha mai accettato il punto di vista di una filosofia della storia (*Historiosophie*) secondo la quale nell'inizio è già compresa ineluttabilmente anche la fine, ma non si può neppure negare che una simile idea egli l'ha accarezzata, cosa questa che risulta evidente nel ragionamento secondo il quale l'assurdo sarebbe una condizione basilare del nostro esserci.

Mentre negli *Appunti su Kafka* Adorno pensa a ciò che può salvare, anche se in modo negativo, nel saggio su Beckett tale idea non affiora neppure lontanamente. Persino l'idea di una salvezza mancata deve venire scartata. Da qui il duro attacco ai filosofi esistenzialisti, e innanzi tutto a Jaspers e ai francesi. Tale attacco non è privo di giuste argomentazioni, che diventano però inaccettabili nel momento in cui vengono portate all'estremo. Adorno ha ragione quando respinge la concezione degli esistenzialisti, secondo la quale l'individuo e il suo atteggiamento interiore costituirebbero delle invarianti attraverso la storia. Il ruolo dell'individuo in epoche storiche antiche è diverso da quello dell'epoca dei *mass-media*. Ma non è neppure accettabile

che l'individuo nella moderna epoca della morte di massa e della guerra atomica incombente non abbia più alcun significato e si sia ridotto a essere un essere abbandonato. Delle « invarianti dell'esistenzialismo » sarebbe rimasto — come avrebbe detto Beckett — nulla più del « minimo dell'esistenza ». Qualunque tentativo di resistere eroicamente sembra, in questa prospettiva, non solo assurdo, ma anche ridicolo. Nell'epoca moderna l'eroismo avrebbe perduto qualunque significato. Esso contribuirebbe solo a creare delle illusioni, alle quali sarebbero interessati solo coloro che comandano. In questo modo verrebbe nutrita una falsa coscienza. Adorno polemizza quindi negli anni sessanta non solo con l'*engagement* di Sartre e di Brecht, ma anche con quello di carattere tutto pratico che è tipico di Hochhuth, che sulla base del comportamento del singolo cerca di illustrare in maniera esemplare il comportamento dei molti e quindi di illuminare quali possibilità si siano perdute nella storia. Hochhuth è convinto che siano gli uomini a fare la storia e che la storia sia sempre qualcosa di aperto. L'idea che la storia possa arrestarsi gli rimane profondamente estranea. Adorno, al contrario, ne è affascinato. Egli si entusiasma per *Finale di partita* perché Beckett avrebbe cancellato in questo lavoro la categoria temporale dell'esistenza. Egli corrisponderebbe dunque alla tendenza reale presente nella storia: quella di cancellare il tempo¹⁰.

Non appare quindi granché chiaro come sia possibile che un esponente della teoria critica sostenga una tesi talmente disperata. Certo, la concezione pessimistica di Adorno potrebbe essere interpretata anche nel senso della « utopia senza tensione », secondo la quale la cosa più errata sarebbe di evocare in immagine ciò che è degno di essere raggiunto. Proprio facendo invece riferimento al momento negativo può nascere una volontà di raggiungere l'altro. Solo se l'uomo ha chiaro in tutta la sua portata l'orrore possibile, il terrore lo renderà disposto a cambiare.

¹⁰ *Ivi*, p. 195. ** Testo it. *ivi*, p. 273 e sg.

Ma chi dovrebbe essere questo « uomo », se il singolo è presentato come impotente? Adorno non risponde a questo interrogativo, sebbene la teoria del cambiamento costituisca una parte essenziale della teoria critica. Per comprendere questa contraddizione dobbiamo richiamare alla mente il fatto che la teoria critica, similmente al materialismo storico, si attende il cambiamento da un soggetto storico che essa ha per lungo tempo identificato con la classe operaia. La teoria, però, giunse poi alla conclusione che il proletariato si sta disgregando come classe e viene progressivamente coinvolto dal generale processo di alienazione. L'idea dell'arresto della storia non rappresentava dunque altro che una conseguenza logica. Con il materialismo storico la teoria critica condivideva anche la concezione del carattere di processo proprio della storia. Il suo andamento dovrebbe potersi spiegare mediante certe regolarità. L'idea che la storia sia sempre qualcosa di aperto, di imponderabile, non trova posto in tale concezione. Ma in un momento storico in cui non si delinea alcuna via d'uscita dalla disperazione, in cui non è certo se il tunnel condurrà mai alla luce — tanto per adoperare un'immagine di Adorno —, proprio quest'idea può dare al singolo la forza di non rassegnarsi all'arresto della storia. Se le vie della storia sono insondabili, la salvezza può venire in qualunque momento. Eventi apparentemente insignificanti possono esserne l'occasione. Ma questi sviluppi del ragionamento sono estranei al pensiero di Adorno. Li troviamo invece nelle *Tesi di filosofia della storia* di Benjamin, ma ciò ci condurrebbe fuori tema.

Un effetto non intenzionale dell'interpretazione di Adorno è che leggendo i suoi saggi se ne deduce l'impressione che con Beckett l'arte moderna sia giunta alla fine. Perché proprio l'arte dovrebbe andare avanti, se tutto il resto si ferma?

LA LIBERAZIONE E LA LEGGE.

KAFKA E L'« ANTI-EDIPO »

di
ENRICO DE ANGELIS
Pisa

Chi è stato travolto dalle ruote di Kafka ha perso la pace col mondo così come la possibilità di accontentarsi del giudizio che le cose vanno male: è stato cauterizzato il momento di conferma insito nella rassegnata constatazione dello strapotere del male.*

La concezione depositata in queste parole ha svolto una parte talmente importante nello sviluppo — o, per essere più precisi, nella vita — di tante persone riflettenti, da poterla considerare una pietra miliare non soltanto della interpretazione kafkiana. Adorno le scriveva nel 1962 nel suo saggio contro l'impegno. Ci volle un po' prima che quel complesso di pensieri mostrasse i suoi effetti, ma poi ciò avvenne fulmineamente. Né poteva essere altrimenti. Dopo le molte illusioni nutrite intorno al progresso era il momento della negazione. Quel che si ornava dei colori delle molteplici, libere possibilità di vita, tutte reali per tutti, doveva essere smascherato per ciò che era in via essenziale, e cioè un sistema con tante poche possibilità di mutamento interno che la libertà poteva essere solo un trucco per significare immobilismo. La pretesa infinità del

* Le sigle e le cifre arabe riportate in parentesi tonda a fine delle citazioni si riferiscono a:

A-E = Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975.

K = G.D. F.G., *Kafka. Per una letteratura minore*, Feltrinelli, Milano 1975.

La citazione di Adorno qui riportata è tratta da *Note per la letteratura 1961-1968*, Einaudi, Torino 1979, pp. 105-106.

campo d'azione si rivelò campo di forza di quelle leggi che servivano al potere per venire in chiaro di se stesso, per progresso andava intesa la conferma del potere dominante. Ma gli scrittori che criticavano bensì lo status quo accusandolo di artificio che vuole spacciarsi per naturalezza e dunque è doppiamente menzognero, e tuttavia lo criticavano in nome di una nuova positività, venivano dichiarati, se non corresponsabili, almeno semiciechi. Infatti la nuova positività poteva garantire la realizzazione dell'infinito altrettanto poco quanto la vecchia e dunque escludeva tante cose che non si adattavano alle sue immagini; più ancora: essa trascurava l'essenziale perché non poteva rendersi conto di quanta forza fosse insita nel vecchio sistema, che poteva concepire come una parte di se stesso ciò che pretendeva di essere nuovo, e pertanto liquidarlo come irrilevante oppure come *déjà vu*. Poco importa se i bersagli di Adorno apparivano o no convincentemente scelti: essi non ne avevano bisogno perché un pensiero fondamentale di Adorno era che la verità può essere detta solo se essa al tempo stesso può assumere i panni del torto. Fondamentale era che il movimento del pensiero potesse comportare denominazioni diverse. E nel nostro paese ciò coincideva con la critica cui negli stessi anni era assoggettato lo storicismo. La denuncia delle sue mezze verità, la sua condanna come complice dello stato di fatto apparvero irrevocabili e definitive.

Tutto ciò non si chiamò rassegnazione. Chi mostra mimeticamente la compatta inumanità del sistema spiattella le cose in pubblico, mette il sistema a nudo e in tal modo rappresenta la protesta ugualmente compatta, cioè estrema, che non considera la logica dell'inumanità come l'unica possibile, come se la natura volesse condannarci a sacrifici eterni e nient'altro, ma la considera mezzo di oppressione, deforme come quest'ultima. Kafka costituiva per Adorno uno dei vertici di tale protesta.

Ma quando la ribellione cominciò a camminare sulle gambe di tanti che non facevano lo scrittore si poté constatare immediatamente che essa avrebbe fatto ricorso ai mezzi di altre istituzioni; magari si sarebbe trattato

di istituzioni nuove ma pur sempre istituzioni, cose parziali, positività. Non si sarebbe potuto evitare. Se gli eroi di Kafka potevano aspettare di diventare muti o addirittura di finire nel bidone della spazzatura, gli uomini empirici avevano qualche riserva ad accettare una fine del genere. Se Gregor Samsa tace o al massimo pigola, chi ne traeva le conseguenze — eventualmente anche grazie a Adorno — voleva gridare. E ciò accadeva nel quadro di altre istituzioni, sia che le si voglia chiamare partiti, sia che le si voglia chiamare movimenti di massa che però premevano verso nuove istituzioni o verso una lunga marcia attraverso le istituzioni. Adorno criticò la nuova positività. Alle sue critiche c'era poco da eccepire, ché anzi la positività vi si espone fin troppo volentieri. Ma alla fine uno poteva chiedersi che cosa c'era da pensare della mancanza di rassegnazione e se il commento giusto non poteva essere in ultima analisi una celebre frase di *Mario e il mago*, che cioè non volere cose specifiche e non volere affatto sono campi vicini.

Adorno non era certamente conquistato alla protesta pura dell'opera d'arte pura: all'opera egli non faceva credito di tanta purezza, al contrario proprio in Kafka egli mostrava quale prezzo l'opera deve pagare per essere da un lato arte, dall'altro appunto protesta. Ne risulta che l'opera non viene completamente a capo delle proprie leggi, in essa permane un residuo che la paralizza o che almeno le procura difficoltà non facilmente superabili per andare avanti. E lì dove pure ci riesce, l'opera condanna se stessa al suo risultato più grandioso, diventa apparizione: appare per un attimo, come il santo al credente, per un attimo mostra l'immagine dell'essenzialità e della libertà agognate, assicura che queste esistono e poi scompare, al tempo stesso apparizione e fuoco d'artificio, dunque anche fumo negli occhi. Possiamo dunque esser sicuri che anche per Adorno la liberazione non consiste nello scrivere altre opere alla maniera di Kafka. Meno facile dire in che cosa consista e come la si possa — *absit iniuria verbo* — positivamente raggiungere.

Nella sua ultima opera, la *Teoria estetica*, Adorno mo-

stra un rinnovato interesse per Brecht: la problematica di questo autore non era dunque per nulla liquidata col saggio sull'impegno. Certo, la polemica su vari punti continua, ma Adorno fa tanti di quegli scappellamenti che la sua posizione non appare esente da enigmi. Chissà se in ciò non cercasse una giusta valorizzazione la terza componente della miscela da cui nasce il lirico Brecht: denuncia, amore dichiarato per la forma pura e asserzione di valori positivi, addirittura proposte positive.

Adorno sapeva fin troppo bene che le opere integrali — secondo la sua terminologia dunque le opere che sono ribelli per eccellenza — non possono opporsi all'integrazione: Mahler non ha scritto musica conviviale ma nessuno può impedire a un oste di imbandirlo come musica di sfondo, se finanziariamente ciò vale la pena. Una poesia fotografica di Peter Handke, *Die Reise nach La défense*, può servir bene da pezza d'appoggio. Il carattere di protesta delle opere d'arte sembra insufficientemente protetto contro il rischio di non stare al passo con la realtà. E quando uno se ne rende conto è tentato di lasciare che l'attenzione per il sociale sonnacchi fino a nuovo ordine nell'autonomia dell'opera d'arte. Questa sarebbe forse la rassegnazione, anche se non solo rassegnazione.

Preferibile è uscire dal vicolo cieco. Non ci si può aspettare che chi pensa rinunci al pensiero negativo. Ma la pura negatività sembra un socio poco consigliabile. Questo circolo vizioso sembra ferreo, a meno di non supporre che l'analisi si sia fatta sfuggire qualcosa che occorra ora recuperare. La ribellione in quanto nuova positività si svolge all'interno di istituzioni e di leggi oppure fonda istituzioni e leggi, il che non cambia molto le cose finché tali concetti restano tutto sommato quelli vecchi. L'unica salvezza pare dunque quella di non agire affatto in base a leggi, né secondo le vecchie né secondo le nuove. La legge diventa dunque problema, cioè si esamina la possibilità di sopprimere tale problema.

Lo *Urstaat*

è l'unità superiore trascendente che integra dei sottoinsiemi relativamente isolati, che funzionano separatamente, e a cui assegna

uno sviluppo a mattoni e un lavoro di costruzione a frammenti. Oggetti parziali sparsi attaccati al corpo senza organi. Nessuno quanto Kafka ha saputo mostrare [nella *Muraglia cinese*] che la legge non aveva nulla a che vedere con una totalità naturale armoniosa, immanente, ma agiva come unità formale eminente, e regnava a questo titolo su frammenti e pezzi (la muraglia e la torre). Così lo Stato non è primitivo, ma origine o astrazione; esso è l'essenza astratta originaria che non si confonde con gli inizi. (A-E 223-224)

Lo stato capitalistico fluidifica per la verità il tutto, e la macchina della *Colonia penale* può apparire superata; non però perché

ci sia una legge più moderna ma perché la forma della legge in generale è inseparabile da una macchina astratta autodistruttiva, che non può svilupparsi concretamente. (K 76);

infatti lo stato moderno non fa altro che riprodurre nel fondo della sua immanenza lo *Urstaat*, « come proprio limite divenuto interno » (A-E 298).

Gli autori di queste analisi sono Gilles Deleuze e Félix Guattari. A loro Kafka fornisce non tanto esempi quanto pezze d'appoggio. La legge non c'è per costruire una vera unità ma per disporre di oggetti parziali separati per sempre; l'astrazione della legge non sarà mai superabile; la legge non ci porterà mai al concreto; l'apparente cedevolezza e plasmabilità della legge è appunto solo apparenza; per sua natura la legge non ci avvicina alla conoscenza perché non ha oggetto conoscibile (A-E 239).

Ma la funzione di Kafka non si esaurisce nell'accusa. Egli generalizza la legge ma subito dopo mostra come uscirne: si fa libero. Per Deleuze e Guattari legge significa fondamentalmente Edipo (K 19), cioè la passività interiorizzata, l'interiorizzato triangolo del modo di produzione capitalistico. La polemica dei due schizoanalisti contro la passività del desiderio è così forte che essi rifiutano anche denominazioni quali « vita interiore » e parlano solo di macchine desideranti; per loro il desiderio è infatti secondo la sua natura produzione di elementi reali, non distinguibile dalla produzione sociale. Inoltre ogni produzione di desi-

derio è schizoide, cioè si sottrae alle norme che le vengono imposte dall'esterno. Ne consegue che il desiderio come tale è rivoluzionario. Completamente diverso è Edipo: qui non si ha produzione desiderante ma registrazione di desiderio nella forma imposta dai rapporti dominanti. Essa appare l'unica possibile e naturale. Ma di fatto Edipo « è la nostra formazione coloniale intima che corrisponde alla forma di sovranità sociale » (A-E 302). Esso è una formazione storica, che però si spaccia per eterna.

È noto quale soluzione ritengono praticabile i due schizoanalisti. Essi elencano le tre (non leggi ma) sintesi di funzionamento della produzione desiderante: sono le sintesi di produzione, di registrazione e di consumo. Detto in termini più semplici: nel primo caso viene sottolineata la capacità del desiderio di volere autonomamente e di formare in proprio la volontà; nel secondo caso la sua capacità di vivere bensì autonomamente ma con riferimento a un quadro storico, dunque di desiderare storicamente, riplasmando gli stimoli che gli fluiscono dall'esterno; infine si studia il modo della coesione che fa agire cumulativamente il desiderio: in tal modo la vita sociale viene messa al centro. Queste tre sintesi vengono kantianamente fatte valere contro la metafisica del desiderio; le prime vengono considerate immanenti al desiderio, mentre la seconda naturalmente viene considerata eteronoma. La prima sintesi agisce correttamente solo se è limitata (dunque riferita solo al caso singolo) e contemporaneamente indeterminata (dunque solo un momento dell'universale produzione desiderante). La seconda sintesi richiede un uso affermativo della disgiunzione. La terza sintesi richiede il nomadismo e la polivocità, cioè il contrario dell'apartheid e della segregazione e invece il rispetto delle reciproche culture da un lato e dall'altro la possibilità di esperire una molteplicità di desideri e di culture.

Ciò diventa forse più chiaro se ci rappresentiamo la via d'uscita che secondo Deleuze e Guattari Kafka ha trovato dal vicolo cieco. Kafka è stato autore di una letteratura minore, le cui tre caratteristiche sono: « la deterritorializzazione della lingua, l'innesto dell'individuale sull'immediato-

politico, il concatenamento collettivo d'enunciazione » (K 30). La lingua, il tedesco di Praga, viene trascinata « lentamente, progressivamente [...] nel deserto. Servirsi della sintassi per gridare, dare al grido una sintassi » (K 43). Quel che succede al singolo diventa immediatamente politica, cioè diventa tanto più indispensabile e necessario quanto più appare privato (K 28). E infine non c'è più un soggetto ma una funzione generale, cioè « un concatenamento polivoco di cui l'individuo solitario costituisce una parte » (K 131); e quel che consente il movimento da un elemento all'altro è il desiderio (K 69 e sgg.). Dunque l'individuo sembra potersi liberare dalla legge perché è in condizione di agire secondo la peculiarità della sua produzione desiderante e di volere ciò insieme con altri individui.

Forse Deleuze e Guattari hanno dato corpo a un sogno che da Nietzsche in poi si aggira in una nuova forma: possiamo essere liberi solo se creativi, e creativi possiamo esserlo solo non agendo secondo la morale, cioè secondo comandamenti imposti, nemmeno se ce li dovessimo imporre da soli, quando questi dovessero irrigidirsi e in tal modo propriamente diventare imperativi. Ma le opinioni divergevano su come si possa agire liberamente e tuttavia con efficacia, dunque fuori dalle leggi eppure, lo si volesse o no, fondando leggi. Deleuze e Guattari pongono sintesi immanenti al desiderio invece di leggi metafisiche. Ora queste sintesi non hanno l'aspetto di leggi però hanno i tratti di chi si illude di un ritorno alla natura. Sembra infatti che Deleuze e Guattari procedano secondo un modello consolidato: vogliono vedere come vanno le cose in natura per poter poi giudicare i dati storici sulla base del confronto. Principio fondamentale è in ciò il convincimento che la produzione desiderante è qualcosa di naturale, degenerato per colpa dell'incivilimento e corrotto in misura estrema dal capitalismo. Il compito che ci aspetta è dunque di rimettere in moto la naturalezza del meccanismo.

A questo procedimento di scoperta e ancora più alle sintesi stesse mancano due caratteri che per alcuni secoli hanno accompagnato il concetto di legge: quelli della ne-

cessità e della verificabilità. Gli autori asseriscono bensì che sulla base della loro teoria sarà « facile distinguere quel che è reazionario, o riformistico, o rivoluzionario » (A-E 394). Ma di fatto ci troviamo di fronte al paradosso di una legislazione che non tollera leggi. Ciò può essere fecondo. Le grandi esigenze che Deleuze e Guattari avanzano nei confronti della società e ancora più dello stato affinché possano definirsi creazioni libere non possono essere tacitate da nessun positivismo poiché proprio perché le sintesi si sottraggono alla verificabilità possono denunciare una loro difettosa realizzazione, dunque seguitare a esercitare una funzione critica e tenere incessantemente attivo il motore del mutamento sociale. E per quel che concerne le loro esigenze di contenuto, quali si possono vedere nell'esempio di Kafka, esse non possono essere ridotte al silenzio da un qualche discorso che si rifaccia a un concetto forse antiquato di scienza. Il sogno di un agire esente da leggi, il diritto al rispetto del singolo anello della catena non sono liquidabili; e la fiducia che la liberazione proceda dal tutto al singolo invece che viceversa è fondatamente divenuta meno salda.

In un noto saggio di Carlo Ginzburg si trova asserito che oggi varie scienze non devono più procedere secondo il vecchio concetto di legge — cioè in primo luogo completa dimostrabilità del vecchio rapporto causa-effetto — ma costruire su indizi e tracce. Qui ne abbiamo forse un caso. Ma si può generalizzare e asserire che fra le concezioni odierne si può tracciare una linea che le divida in modelli di pensiero da una parte e modelli di fatti dall'altra. In quest'ultimo caso si raccolgono dati dal cui accumulo risulta una legge, nel primo invece si elaborano modelli che postulano una loro coincidenza con la realtà e non hanno bisogno di dimostrarla poiché la loro esposizione è appunto la realtà, cioè il discorso sulla realtà in generale. L'esperienza filosofica di Deleuze e Guattari sembra esserne un esempio. Il loro movimento lo si potrebbe chiamare « via dalla causalità ». Scrivono infatti:

Nei gruppi assoggettati il desiderio si definisce ancora per un ordine di cause e di scopi, e tesse esso stesso tutto un sistema di

reazioni macroscopiche che determinano i grandi insiemi sotto una formazione di sovranità. I gruppi-soggetto, al contrario, hanno come sola causa una rottura di causalità, una linea di fuga rivoluzionaria; e, benché si possano e si debbano stabilire nelle serie causali i fattori oggettivi che hanno reso possibile una tal rottura, come gli anelli più deboli, solo ciò che è dell'ordine del desiderio e della sua irruzione rende conto della realtà ch'essa assume in un determinato momento, in un determinato luogo. (A-E 434)

Non c'è davvero da insegnare agli autori quanto ancora la vecchia scienza faccia valere i suoi diritti. Si può naturalmente obiettare che un'argomentazione basata solo sul rapporto causa-effetto non può che confermare il vigente. La vittoria della rivoluzione (ammesso che tali parole non appaiano semplice imbonimento) consisterà forse nel riempire di nuovi contenuti la formula di Spinoza *ordo et connexio rerum idem est ac ordo et connexio idearum*. Questa sarebbe la nuova scienza. Nell'attesa, c'è da aspettarsi come Deleuze e Guattari sappiano che il loro modello di pensiero avrà contro di sé la scienza che procede per cause. Come culmine delle loro istruzioni per un uso positivo della schizoanalisi essi scrivono che questa non ha da offrire un programma politico, non vuole parlare a nome di altri e non pretende affatto di valere in quanto rivoluzione stessa. Ma si riserva di presentare il conto alla rivoluzione: che posto vi avrà la produzione desiderante? In che forma avverrà la conciliazione tra il regime della produzione desiderante e il regime della produzione sociale? Ci saranno gruppi soggetti? E così via (A-E 437-438). Dunque la schizoanalisi non vuole essere un partito ma vuol verificare i programmi e ancor più le leggi del dominio. Non vuole muoversi nella serie delle leggi ma vuol dirvi la sua. Dunque non chiude gli occhi e non fa come se questa serie non ci fosse; al contrario, vuole giudicarla dal di fuori. E questo non sembra un atteggiamento sbagliato. Forse esso risponde alla divisione del lavoro che appare assegnata alla politica che nei nostri tempi, nei quali la frattura delle vecchie forme è riuscita sotto leggi nuove ma destinate a rapido irrigidimento, dove dunque il passo della storia è particolarmente spedito ma le forme,

senza troppe distinzioni tra vecchie e nuove, fanno del loro meglio per imbrigliarlo.

L'equivoco può verificarsi lì dove eventualmente il nomadismo voglia, nonostante tutto, produrre leggi; dove dunque esso dimentica se stesso e i suoi presupposti. Allora può succedere il peggio. Poiché si vuole assolutamente libero, dunque non ammette limiti, diventa, reinterpretato come legge, illimitato totalitarismo. Non agisce più da universale pietra di paragone ma come comandante generale. La concatenazione desiderante, che doveva garantire il movimento da un elemento all'altro, diventa sistema che subordina un elemento all'altro. Allora siamo in balia della pura tautologia ed è finita con ogni creatività, per non dire poi della libertà.

Ma la colpa di tutto ciò non può essere addossata a Deleuze e Guattari. Essi hanno piuttosto tentato di aprire all'agire libero una via attraverso le maglie della legge. E l'impresa è così precaria, le esigenze sono così grandi che essi non hanno potuto parlare di divisione del lavoro: ciò avrebbe vanificato in anticipo il loro discorso. Essi hanno ostinatamente parlato di un uso positivo della schizoanalisi; questo consiste nel far lavorare le macchine desideranti a livello individuale e senza rimozioni e nel distinguere « negli investimenti sociali l'investimento libidinale inconscio di gruppo o di desiderio, e l'investimento preconsciouso di classe o di interesse » (A-E 394). Dunque la realizzazione della speranza non viene rimandata all'infinito ma si tenta di mostrare le possibilità attuali di viverla individualmente o a gruppi. Tutto ciò può sembrare tentatore e forse rende giustizia alla situazione. Infatti, nonostante tutta la negatività, continua la vita, nella quale Brecht sentiva magari la mancanza di un discorso sugli alberi ma non voleva andare nella fossa senza aver prima gustato di un boccone di carne buona. Ci si può chiedere se Kafka sia l'autore adatto a una impostazione del genere; e così non c'è da meravigliarsi se dell'interpretazione che ne danno Deleuze e Guattari c'è da criticare molto, anzi proprio tutto. È comunque merito dei due schizoanalisti percepire la scissione fra negatività e impulso a imporsi (quest'ultimo potremo

forse chiamarlo positività), ma non in modo tale che questa conoscenza ci paralizzi e ci involva in tali contraddizioni da far disperare di un capovolgimento della situazione.

Ma la forza delle leggi non è così poca da non lasciar tracce. Finora essa domina. Forse così è da intendere la marcia trionfale delle letture secondo punti di vista formali: in tal modo si accetta l'impero della legge ma al tempo stesso quasi lo si rende innocuo, poiché ridotto alle leggi interne dell'opera d'arte, dunque a qualcosa che non ha spessore empirico. Non si può fare a meno delle leggi, ma esse costituiscono un mondo creativo, che a sua volta consiste di linee di fuga, offrendoci come intero chiuso un luogo di riposo. Le leggi vengono definite la cosa principale ma contemporaneamente una faccenda interna e per di più libera.

Questa soluzione non mi pare malvagia. Qui dentro tutto può fermentare, ma solo se non se ne fa un mestiere esclusivista e al contrario si è pronti in ogni momento a superarsi e a permettere che il sociale torni a irrompere. Dunque tutto può ricominciare, ma ciò non dipende in prima linea da questo studio delle leggi all'interno dell'apparire d'arte. Questo può certo fornire strumenti di conoscenza ma solo se non diventa rigido fine in sé.

Attraverso la filosofia del nostro secolo scorre un filone in cui la filosofia si concepisce come studio dello scarto fra l'esistenza e le possibilità da realizzare e studio delle condizioni, eventualmente delle leggi, che permettono il movimento dall'una alle altre, senza arrestarlo mai. Forse il brivido che Kafka ci provoca può essere la giusta introduzione.

(Qui si è parlato di Kafka e di altri stranieri, eppure ho raccontato solo una storia italiana: del '68, del '77, di come sono arrivati ed eventualmente passati Horkheimer e Adorno, Deleuze e Guattari, della marcia trionfale di formalismi vari — io spero che sia più giusto dire: di una più corretta considerazione dei concetti di tecnica e di mestiere — e magari anche dei congressi come momenti di attesa.)

Ma la vecchia Austria, come dice Pollock, non fece solo per Kafka soltanto un complesso di inferiorità di dimen-
stori veramente metafisiche. Essa significò per lui anche la
scoperta del teatro. Kafka insieme all'arte sceglierà di Max
Lampert e di Hugo von Hofmannsthal, e anche in
cerchia di attori della compagnia teatrale jiddisch di Var-

IDENTITÀ EBRAICA IN KAFKA *

di
JACOB ALLERHAND
Vienna

Introduzione

La fisionomia personale di un poeta è la risultante
dell'insieme dei suoi scritti, dai diari giovanili alle lettere,
dai racconti agli aforismi. In Kafka questa fisionomia si
arricchisce di una variante fondamentale: l'elemento ebraico
e non tanto perché Kafka fosse ebreo, quanto per l'aspetto
ambivalente, assai complicato del suo rapporto con l'ebrai-
simo. Kafka imputò probabilmente all'ebraismo il precario
equilibrio psicologico che lo rese passivo di fronte all'at-
mosfera antisemitica della vecchia Austria e della giovane
Cecoslovacchia. Alle aggressioni del suo ambiente Kafka
non poteva contrapporre null'altro di veramente ebraico
che il suo confuso e oscuro sentimento di appartenenza
ad una famiglia del ceto medio, nella quale l'amore e l'odio
sembravano scatenarsi come demoni. Nella *Lettera al pa-*
dre lo scrittore denunciò questa condizione, mettendo a
nudo quel meccanismo psicologico che lo spingeva a confic-
carsi con tutte e due le mani nel petto le frecce avvelenate
di quell'antisemitismo che fino allora erano state tenute a
mala pena lontane da lui grazie a un atteggiamento tolle-
rante ormai in dissoluzione. Il masochismo di Franz Kafka
era la fuga sublime dalla realtà di un intellettuale morboso.

* Traduzione di Giovanni Chiarini.



Ma la vecchia Austria, come dice Politzer¹, non fece sorgere in Kafka soltanto un complesso di inferiorità di dimensioni veramente metafisiche. Essa significò per lui anche la scoperta del teatro. Kafka insieme all'arte scenica di Max Reinhardt e di Hugo von Hofmannsthal, conobbe anche la cerchia di attori della compagnia teatrale jiddisch di Varsavia, nella cui comunità pensava di potersi realizzare socialmente e spiritualmente. È vero che in questo ambiente ebraico orientale egli ha cercato di far rivivere Goethe e Kleist, ma in fondo nessuno di questi due mondi fu veramente il suo. Non si può dire con certezza se fosse questa esperienza a causare la sua solitudine sconfinata, o viceversa se proprio per questa via sperasse di superarla. Quel che è sicuro è che difficilmente riusciremmo ad immaginare una solitudine più 'sola' di quella di Kafka. Essa si manifesta dapprima nella forma di una gelida riservatezza nei riguardi della propria famiglia e culmina infine in una assoluta « mancanza di rapporti con la vita »². La solitudine raggiunge la sua estrema spettralità nella descrizione dell'insetto immondo, nel quale, un mattino il rappresentante di tessuti G. Samsa si vede trasformato: l'insetto diviene per la famiglia oggetto di oscuro orrore e Gregor non ha più alcuna possibilità di comunicare con essa, neppure sul piano esteriore³.

Kafka aveva abbandonato solo occasionalmente la sua patria ceca⁴; abitò, finché gli fu possibile, nella casa paterna; scriveva soltanto in tedesco, in un tedesco perfetto⁵. A questo punto viene spontaneo chiedersi — ma certo è difficile rispondere — se egli avesse veramente motivo di odiare il suo ambiente e quindi se la sua fuga dal suo ambiente non significasse altro che una fuga in un mondo

¹ Cfr. Hans Politzer (a cura di), *Das Kafka-Buch*, Hamburg 1977, p. 53.

² Si veda S. Weitzmann, *Studie über Kafka*, con una prefazione di R. Weltsch, Tel-Aviv 1970, p. 11 s.

³ F. Kafka, *Die Verwandlung*, Stuttgart 1979, p. 21 e sg.

⁴ Cfr. K. Wagenbach, *Franz Kafka*, Hamburg 1964, p. 18.

⁵ Cfr. K. Tucholsky, *Ausgewählte Briefe 1913-1945*, Reinbek bei Hamburg 1962, p. 473.

immaginario. Scopo di questa relazione è chiarire se la fuga di Kafka dal mondo spirituale dell'ebraismo occidentale possa essere vista come fuga nell'ebraismo orientale, nel suo misticismo e nel suo chassidismo⁶, intesi entrambi come stadio preliminare a un ebraismo più genuino. La consapevolezza, però, di non possedere la fede né la conoscenza della dottrina di questo ebraismo genuino, fu fonte di non pochi tormenti per lo scrittore⁷.

I. Il dilemma dell'identità culturale

La classificazione tradizionale dell'ebraismo che distingue gli Ashkenazim in ebrei dell'occidente e ebrei dell'oriente è in realtà molto più articolata al suo interno dal punto di vista storico, anche se la suddivisione in ebrei dell'Europa centrale e orientale è quella che predomina. Ci sono però ebrei slavi non situati geograficamente ad oriente della Germania, che non ebbero alcuna parte in queste dispute socio-culturali, e pertanto o *non* vennero assolutamente coinvolti, oppure lo furono solo marginalmente.

Mentre gli ebrei dell'Europa centrale e orientale avevano volto le spalle alla propria cultura, confluendo mediante un processo di germanizzazione o, a seconda dei casi, di russificazione, nella cultura del paese che li ospitava, il raggio di assimilazione degli ebrei praghensi abbracciava un orizzonte più vasto che li portava, al di là della cultura dei padri e di quella del paese che li ospitava, a identificarsi con una terza cultura, non autoctona. Soprattutto i circoli colti dell'ebraismo praghese — senza più radici religiose e estraniatisi dalla propria cultura — avvertirono quel problema dell'insicurezza interiore che ogni rottura con la tradizione inevitabilmente comporta. Questo fenomeno si manifestò in maniere diverse.

⁶ Si veda H. Binder, *Kafka-Handbuch*, 2 voll., Stuttgart 1979, I, p. 390.

⁷ Si veda B. Kurzweil, *Ha-kijum ha-jehudi be-sipure F. Kafka*, in *Maseket ha-roman weha-sipur ha-eropi*, Tel-Aviv 1972, p. 341.

Secondo Felix Weltsch⁸ la religione dei padri, verso la fine del secolo, non offriva più alcun sostegno agli ebrei praguesi, già resi estranei ai cechi e malvisti per il loro esodo culturale e senza più alcun legame con l'ebraismo genuino e le sue norme. Franz Kafka era il tipico intellettuale praghese di formazione tedesca. Franz Kafka era ebreo. Gli ebrei praguesi di lingua tedesca, per lo più assimilati alla cultura tedesca, prendevano parte attiva, almeno in alcuni casi, alla vita letteraria e artistica di questa minoranza, pur non sentendosi, in misura diversa, in essa integrati. Questa condizione di estraniamento viene espressa da Kafka con una formulazione concisa e al tempo stesso pregnante: « Non sono mai vissuto fra il popolo tedesco »⁹. La consapevolezza di non appartenere a nessun gruppo aveva perciò, come si è già accennato, un carattere ambivalente.

II. Divergenze in merito a una interpretazione legittima

Sullo sfondo di questo scenario culturale reso ancor più intricato dalla molteplicità di prospettive¹⁰ e da peculiarità linguistiche¹¹, l'opera di Kafka dovette apparire un *unicum* letterario collocato a cavallo fra epoche diverse¹². Il tratto autobiografico, il dramma personale in tutta la sua portata tragica, il rifugiarsi nei valori ebraici e in particolare nella tradizione ebraica, vengono spesso interpretati come metafore di un dramma senza soluzioni e di

⁸ Cfr. F. Weltsch, *Religion und Humor*, Berlin 1957, p. 35.

⁹ Cfr. F. Kafka, *Briefe an Milena*, a cura di W. Haas, Frankfurt a.M. 1952, p. 22.

¹⁰ Cfr. H. Milfull, *Franz Kafka - The Jewish Context*, in: « Publications of the Leo Baeck Institute », Year Book XXVIII (1978), p. 227.

¹¹ Cfr. H. G. Adler, *Kafka zwischen den Zeiten*, « Emuna » IV (1974), p. 261 e sg.

¹² Si veda R. Tieberger, *Franz Kafka im Licht der heutigen Forschung*, in « Universitas » XXXI (1976), pp. 503-512.

un ritorno alla tradizione¹³. L'opera di Kafka — già considerata la « più cifrata della nostra epoca » e definita « tutto un problema »¹⁴, vista quale raffigurazione fedelissima della esperienza esistenziale dell'uomo contemporaneo o quale incarnazione del mito più vero del nostro secolo — contribuisce essa stessa a una tale poliedricità di interpretazioni. Per questo motivo l'interpretazione di Kafka data da Max Brod — che provvide a introdurre l'amico nel mondo della letteratura con una abnegazione esemplare¹⁵ — è stata giudicata una valutazione soggettivamente falsa di una dimensione religiosa inesistente¹⁶.

Ciò si spiega, probabilmente, col fatto che queste opere — divenute negli ultimi decenni famose in tutto il mondo — non videro la luce in paesi di lingua tedesca, lingua della quale Kafka pur si serviva, e neppure a Praga, che, grazie a Kafka, sarebbe diventata una delle metropoli della mappa letteraria¹⁷. Ciò può avere indotto a trascurare l'eventuale presenza di una categoria socio-culturale nell'opera di Kafka e l'opportunità di valutarla in rapporto ad essa¹⁸. Walter Benjamin non si limita a criticare Brod, ma giunge a squalificarlo sul piano letterario contrappo-ndolo a Kafka. Benjamin non aveva compreso, però, il tentativo di Brod di dare un indirizzo diverso all'interpretazione psicanalitica di Kafka. Dalla *Lettera a Gershom Scholem*¹⁹ risulta che il patrimonio culturale ebraico è presente in forma simbolica nell'opera di Kafka, ma questo aspetto è irrilevante ai fini della presente indagine. Comunque l'immagine dell'ebraismo in Kafka risulterebbe

¹³ Si veda C. Magris, *Lontano da dove*, Torino 1971, p. 112.

¹⁴ Cfr. H. Politzer, *Franz Kafka der Künstler*, Frankfurt a.M. 1965.

¹⁵ Si veda S. Katznelson (a cura di), *Juden im deutschen Kulturbereich*, Berlin 1959, p. 48 e sg.

¹⁶ Cfr. H. Milfull, *op. cit.*, p. 227.

¹⁷ Cfr. K. Wagenbach, *F. Kafka*, cit., p. 9.

¹⁸ Cfr. H. Milfull, *op. cit.*, p. 228.

¹⁹ Si veda Walter Benjamin, *Über Literatur*, in essa *Brief an Gershom Scholem* del 12 giugno 1938, Frankfurt a.M. 1969, p. 194 e sgg.

alterata. Questa tesi viene sostenuta appassionatamente anche da Kurzweil, sebbene il ventaglio di motivazioni da cui prende le mosse sia sostanzialmente diverso²⁰ e sebbene proceda con coerenza assai maggiore che non Benjamin²¹. Secondo Benjamin, Kafka abbandonò la verità per restare fedele alla possibilità di una tradizione, cioè all'elemento haggadico. « Le sue opere sono per loro natura misteri. La loro miseria, la loro bellezza sta, però, nel fatto che esse dovevano diventare qualcosa di più che non semplici parabole. Esse non si collocano semplicemente in posizione servile rispetto alla dottrina, come invece fa la Haggadah nei confronti della Halakah. »²² Non tutti sembrano essere in grado di penetrare questi misteri; perciò Benjamin si rivolge a Scholem: « [...] penso che la chiave per decifrare l'opera di Kafka se la troverà fra le mani soltanto chi sarà in grado di desumere dalla teologia giudaica le dimensioni cosmiche. È mai esistito un uomo simile? Oppure sei stato capace di essere proprio tu quell'uomo? »²³.

III. Il poeta alla ricerca

I diari e le lettere costituiscono una prova sufficiente di quanto l'ebraismo e il rapporto con esso costantemente impegnassero Kafka. Questo rapporto rappresentava un aspetto della sua ricerca di una fede²⁴; era perciò estremamente problematico e caratterizzato da quella incertezza che lo scrittore aveva già conosciuto nella casa paterna così priva di tradizioni. Il fattore che determinò la formazione della personalità e insieme l'insicurezza del giovane Kafka fu la forte e tirannica figura paterna. Kafka così la descrive:

²⁰ Cfr. B. Kurzweil, *op. cit.*, p. 353 e sgg.

²¹ Cfr. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 201.

²² *Ivi*, p. 200.

²³ Cfr. W. Benjamin, *Briefe*, a cura di G. Scholem und Th. W. Adorno, II, Frankfurt a.M. 1978, p. 611 e sg.

²⁴ Cfr. E. Hoffmann, *Kafkas Aphorismen*, Bern 1975, p. 89.

Sarei stato felice di averti per amico, per principale, zio, nonno e perfino (sebbene con qualche esitazione) per suocero. Soltanto che come padre tu eri troppo forte per me, tantopiù che i miei fratelli morirono bambini, le sorelle vennero molto più tardi, e io dovetti sopportare da solo il primo urto, per il quale ero di gran lunga troppo debole²⁵.

Per quanto l'ebraismo assimilato nella casa paterna possa apparire indefinibile, pallido e anemico, Kafka vi scorgeva pur sempre la suprema istanza e la forza capace di risolvere l'insieme dei problemi legati allo 'ebraismo' e alla figura del 'padre'. Tuttavia a differenza di quanto è avvenuto nel caso del poeta di lingua ebraica Ch. N. Bialik²⁶, suo contemporaneo — per il quale l'elemento individuale e universale giungevano a una sintesi in quanto fattori congeniali²⁷ — a Kafka restarono precluse, in un primo momento, le vie che conducevano al « forte padre » e allo « ignoto ebraismo ». Kafka — nonostante l'origine orientale europea ortodossa della madre²⁸, con la cui famiglia ebbe probabilmente maggiori affinità²⁹ — si sente, proprio per la scarsa conoscenza dell'ebraismo, un ebreo occidentale³⁰. In Kafka l'ebraismo con i suoi valori morali

²⁵ « Ich wäre glücklich gewesen, Dich als Freund, als Chef, als Onkel, als Großvater, ja selbst (wenn auch schon zögernd) als Schwiegervater zu haben. Nur aber als Vater warst du zu stark für mich, besonders da meine Brüder klein starben, die Schwestern erst lange nachher kamen, ich also den ersten Stoß allein aushalten mußte, dazu war ich viel zu schwach. » F. Kafka, *Brief an den Vater*, Frankfurt a.M. 1953, p. 3 (testo italiano da F. Kafka, *Lettere*, a cura di E. Pocar e A. Rho, Milano 1964, pp. 590-91).

²⁶ Ch. N. Bialik, nato a Radi (Ucraina) nel 1873 e deceduto nel 1934 a Vienna; proveniva da una famiglia chassidica e, diversamente da quanto ci si poteva attendere da un rampollo di questo ambiente, fu educato nella migliore Jeschibha lituana (accademia talmudica) e divenne il padre della poesia ebraica moderna.

²⁷ Cfr. Ch. Bialik, *Kol Kitbhe Bialik, ivi Kokhabh nidach*, Tel-Aviv 1964²⁴, p. 23.

²⁸ Cfr. F. Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, Frankfurt a.M. 1965, p. 439.

²⁹ Si veda F. Kafka, *Brief an den Vater*, cit., p. 8.

³⁰ Cfr. F. Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen ...*, cit., p. 197.

è mezzo educativo e tramite fra i caratteri così diversi del padre e del figlio. Questo ebraismo non gli fu trasmesso, però, dal padre. A trentasei anni Kafka medita, nella lettera al padre, sul suo dilemma metafisico, riducendolo ad un conflitto familiare nel quale anche il problema dell'ebraismo riveste un ruolo di primo piano³¹.

Anche il giudaismo non mi giovò per salvarmi da te. Qui uno scampo sarebbe stato possibile, e ancora più si poteva pensare che noi due nel giudaismo ci saremmo ritrovati, o che per noi sarebbe stato un comune punto di partenza. Ma che cosa era il giudaismo insegnato da te!³²

A questo punto è necessario porci il problema della autenticità letteraria: fino a che punto una raffigurazione dell'età giovanile scritta in età matura può pretendere di essere considerata autentica? Lasciamo in sospeso per ora questo quesito e poniamone invece un secondo. Cosa è più importante per la collocazione storica di un'opera letteraria: l'appartenere a una scuola determinata e quindi, mediante la ricezione di forme codificate, conservare un genere letterario definito; oppure che essa, quasi per caso, segua le stesse orme di opere che, pur essendo dello stesso periodo, siano state prodotte in ambito culturale diverso? Come Kafka anche Bialik — di dieci anni più anziano (era nato nel 1873 e Kafka nel 1883) — ripercorse in epoca successiva la propria gioventù nell'opera *Saphiach* (*Spigolatura*). Anche Bialik, come lo scrittore di lingua tedesca Kafka, fece qui i conti con suo padre, che, a quanto sembra, fu molto difficile e severo: « Non c'è stata mai pace fra me e mio padre », scrive Bialik, « egli insisteva sul suo punto di vista ed io sul mio »³³.

³¹ Cfr. H. Politzer, *op. cit.*, p. 439.

³² « Ebsowenig Rettung von Dir fand ich im Judentum. Hier wäre ja an sich Rettung denkbar gewesen, aber noch mehr, es wäre denkbar gewesen, daß wir uns beide im Judentum gefunden hätten oder daß wir gar von dort einig ausgegangen wären. Aber was war das für ein Judentum, das ich von Dir bekam. » F. Kafka, *Brief an den Vater*, cit., p. 39 (testo it. F. Kafka, *Lettere*, cit., p. 615).

³³ Cfr. Ch. Bialik, *Kol Kitbhe* ..., cit., p. 158.

È significativo che Kafka nei suoi appunti di diario parli esclusivamente degli avi di parte materna: la loro componente ereditaria domina decisamente; e anche qui è la linea degli avi materni ad essere posta in primo piano. In essa si incontrano a ogni piè sospinto studiosi pii e dalla vita ritirata, rabbini, medici e scapoli, tipi stravaganti e di delicata costituzione psichica, tutte qualità ereditate da Kafka³⁴. È quel ramo familiare che aveva le sue radici nell'Europa orientale e con il quale Kafka poté meglio identificarsi.

In casa, oltre al padre — più grossolano che severo — e alla madre amorevole, vivevano tre sorelle più giovani; i fratelli erano morti in tenera età. Poiché Franz Kafka vedeva raramente i genitori, crebbe praticamente sotto la tutela di una cuoca severa che lo accompagnava tutti i giorni a scuola e di una specie di benevolo *factotum* della casa. Oltre a questi due personaggi autorevoli c'erano anche una *baby sitter* e una governante francese. Nonostante ciò Kafka scriveva a ventinove anni di essere « abbandonato a se stesso »³⁵, forse per giustificare in tal modo la sua innata incapacità di comunicare. L'isolamento progressivo di Kafka dal suo ambiente, il suo estraniarsi, il continuo rinchiudersi in se stesso corrispondevano alla cosmica « condizione di orfano di Bialik ». Alla sensazione di 'abbandono' di Kafka fa riscontro quella di Bialik:

Delicato e piccolo ero abbandonato a me stesso. Non ero capace di chiamare per nome le cose e non c'era nessuno che mi guidasse e mi insegnasse³⁶.

Sappiamo che Bialik era un fanciullo musicalmente dotato che correva dietro ai suoi sogni, e che nel Cheder si teneva in disparte, poiché gli altri allievi dell'istituto non riuscivano a stringere con lui rapporti di lunga durata:

³⁴ Si veda F. Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, Frankfurt a.M. 1951, p. 212 e sg.

³⁵ Cfr. F. Kafka, *Tagebücher* ..., cit., p. 508.

³⁶ Cfr. Ch. Bialik, *Kol Kitbhe* ..., cit., p. 159.

essi lo escludevano o era lui ad autoescludersi³⁷. Ed ecco quanto Wagenbach scrive di Kafka: « [...] Con il suo sorriso calmo e amabile spingeva il mondo ad aprirsi, ma lui si richiudeva di fronte ad esso [...] »³⁸.

Questa autosegregazione, avviata quasi per gioco, divenne più tardi un elemento di turbamento nei rapporti con la famiglia, e la commedia, portata avanti sistematicamente, si trasformò gradualmente in realtà. Isolamento e odio contro se stesso divennero componenti costitutive del carattere di Kafka.

Eppure dietro questo isolamento si celava il manierismo poetico di una 'predestinazione', proprio come in Ch. N. Bialik³⁹ e R. Beer Hoffmann⁴⁰. Kafka era veramente convinto di essere predestinato a fare grandi cose⁴¹.

IV. Kafka e il suo ambiente ebraico

La sensazione di non aver ricevuto molto dall'ebraismo e quindi di non aver in esso radici derivanti da una profonda conoscenza, non abbandonò mai Kafka⁴². Agli inizi di dicembre del 1917 scriveva a F. Weltsch:

[...] Se leggi Maimonide, può darsi che la biografia di Salomone Maimon possa esserti un contributo, è anche un buon libro, la vivacissima autopresentazione di un uomo che oscilla come un fantasma fra l'ebraismo orientale e quello occidentale. È anche un compendio della dottrina di Maimonide, del quale egli si sentiva figlio spirituale. Ma probabilmente tu conosci il libro meglio di me⁴³.

³⁷ Cfr. Ch. Bialik, *Saphiac*, in Bialik, *op. cit.*, p. 159 e sg.

³⁸ Cfr. K. Wagenbach, *op. cit.*, p. 14.

³⁹ Ch. Bialik, *op. cit.*, pp. 74 e 78.

⁴⁰ Cfr. A. Kleinwefers, *Das Problem der Erwählung bei R. Beer-Hoffmann*, Hildesheim-New York 1972, p. 48 e sg.

⁴¹ Cfr. F. Kafka, *Tagebücher*, cit., p. 39.

⁴² Cfr. G. Anders, *Kafka pro und contra*, München 1951. Si veda ancora B. Kurzweil, *Franz Kafka: Jüdische Existenz ohne Glauben*, in: « Neue Rundschau » LXXVII (1968), pp. 418-436.

⁴³ « Wenn du Maimonides liest, würde Dir vielleicht 'Salomon Maimons Lebensgeschichte' etwas beitragen können, auch an sich

Le parole di Kafka « Ma probabilmente tu conosci il libro meglio di me » vogliono limitare la portata delle sue dichiarazioni su Maimonide e Maimon: Weltsch, almeno per Kafka, si intenderebbe di cose ebraiche più di lui.

L'ebraismo, quando Kafka fu in grado di coglierne il significato ideologico, si trovava nella fase di un nuovo orientamento come conseguenza delle idee del XIX secolo. Le discussioni dei sionisti sulla edificazione di un nuovo stato ebraico erano accompagnate dalle contro-argomentazioni o dall'indifferenza degli ebrei assimilati. È probabile che Kafka abbia seguito questi fermenti spirituali dalle pagine delle riviste « Der Jude » e « Die Selbstwehr ».

L'assimilazione, in quanto prodotto dell'illuminismo, si aggrappava alla speranza della forza redentrice dell'emancipazione, che prometteva l'integrazione degli ebrei nella società occidentale illuminata. Essa alimentava la speranza che questa evoluzione non solo avrebbe risolto il problema dell'antisemitismo, ma sarebbe stata in grado di sciogliere positivamente il nodo del messianesimo nazionale attraverso il processo di integrazione degli ebrei in Europa. Ortodossi e sionisti, che pure non erano certo sempre dello stesso parere, erano d'accordo nel rifiutare queste idee. In quegli anni — accanto ai seguaci impegnati del sionismo, agli ortodossi (scettici nei suoi riguardi) e agli assimilati (che lo rifiutavano) — c'era un altro gruppo, per il quale il sionismo, come nuova forma dell'ebraismo, probabilmente riempiva il vuoto creatosi in seguito al distacco dalla tradizione. Felix Weltsch attesta che questo era proprio il caso di Kafka⁴⁴.

ein gutes Buch, eine äußerst grelle Selbstdarstellung eines zwischen Ost- und Westjudentum gespenstisch hinlaufenden Menschen. Dann aber auch ein Abriß der Lehre des Maimonides, dessen Geisteskind er sich fühlte. Aber wahrscheinlich kennst Du das Buch besser als ich.» F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, Frankfurt a.M. 1966, p. 203 (testo it. da F. Kafka, *Lettere*, cit., p. 242).

⁴⁴ Cfr. F. Weltsch, *The Rise and Fall of the Jewish-German Symbiosis: The Case of Franz Kafka*. In: « Publications of the Leo Baeck Institute », Year Book I (1956), pp. 255-276.

Una nuova forma di vita ebbe inizio per Kafka da quando Hugo Bergmann prima, e Max Brod poi, gli fornirono nozioni più approfondite sul sionismo ed egli cominciò a interessarsi più da vicino al problema ebraico. È inoltre sintomatico il ruolo svolto in proposito dai suoi rapporti con esponenti dell'ebraismo orientale. Una compagnia di attori ebreo-orientali, ospite dall'ottobre 1911 al febbraio 1912 del *Café Savoy* di Praga, rappresentava e cantava in lingua jiddisch pezzi del repertorio popolare. Kafka frequentò sempre più spesso il *Café Savoy* fino a lasciarsi assorbire da questo ambiente⁴⁵. Dal diario desumiamo quanto Kafka si impegnasse a sostenere questi compagni di fede disprezzati, in quanto gente affamata e girovaga⁴⁶, ma dai quali contava di ricevere nuovi insegnamenti che facessero progredire quel suo « maldestro ebraismo »:

24 gennaio. Mercoledì. Non scrivo da molto tempo per le seguenti ragioni: ero in collera col mio principale e ho chiarito la cosa soltanto mediante una buona lettera; sono stato più volte in fabbrica; ho letto la storia dell'ebraismo di Graetz e *L'histoire de la Littérature Judéo-Allemande* di Pines, cinquecento pagine, e precisamente con avidità e con una attenzione, una fretta, un piacere che non ho mai provato con libri simili [...] andai alla serata di canzoni popolari dell'Associazione Bar-Kochbà [...]⁴⁷

Secondo Evelyn Torton Beck⁴⁸ l'ebraismo che Kafka assorbì dalle fonti storico-letterarie, non poté avere per la

⁴⁵ Cfr. *Kafka-Handbuch*, cit., II, p. 489.

⁴⁶ Cfr. F. Kafka, *Tagebücher ...*, cit., p. 127.

⁴⁷ « 24. Januar. Mittwoch. Aus folgenden Gründen so lange nicht geschrieben: « Ich war mit meinem Chef böse und brachte das erst durch einen guten Brief ins reine; war mehrere Male in der Fabrik; las Pines 'L'Histoire de la Littérature Judéo-Allemande', fünfhundert Seiten, und zwar gierig, wie ich es mit solcher Gründlichkeit, Eile und Freude bei ähnlichen Büchern noch niemals getan habe [...] war beim Volksliederabend des Vereins Bar-Kochbà [...] ». F. Kafka, *Tagebücher*, cit., p. 242 e sg. (testo it. da F. K., *Diari 1910-1923*, trad. it. di E. Pocar, Milano 1966, I, p. 225). Cfr. *Kafka-Handbuch*, cit., I, p. 370 e sg.

⁴⁸ Cfr. E. Torton-Beck, *Kafka and the Yiddish-Theater*, Madison 1971, p. 14.

'scoperta' del suo ebraismo un valore pari a quello frutto del confronto diretto col teatro jiddisch. Per Kafka non fu difficile identificarsi con questi attori, in quanto anch'essi, come lui⁴⁹, erano estranei nella Praga ebraica. Il 18 febbraio 1912 egli tenne una conferenza sulla lingua jiddisch in occasione di una lettura di opere in tale lingua. Il suo intento era di aiutare l'amico I. Löwy a realizzare le proprie ambizioni artistiche⁵⁰; era però anche un tentativo di far piazza pulita della presuntuosa avversione nei riguardi dello jiddisch, considerato una lingua inferiore⁵¹.

V. Elementi ebraici nell'opera di Kafka

Anche se G. Scholem e Walter Benjamin definiscono banale e ingenua l'interpretazione teologica di Kafka data da Max Brod — in quanto egli non avrebbe messo sufficientemente in rilievo la situazione particolare di Kafka all'interno dell'ebraismo — sono costretti poi, soprattutto Scholem, a riconoscere nell'opera di Kafka la presenza di elementi tipicamente ebraici⁵². Da una selezione di recenti studi kafkiani risulta la presenza, nell'opera di Kafka, non solo di elementi della mistica ebraica, della Kabbala⁵³ e di storie chassidiche, ma anche di rinvii alla Haskala⁵⁴.

⁴⁹ Cfr. H. Tramer, *Prague: City of Three Peoples*, in: « Publications of the Leo Baeck Institute », Year Book IX (1964), pp. 305-339. Si veda ancora S. H. Bergmann, *Erinnerungen an Franz Kafka*, in: « Universitas » XXVII (1972), pp. 739-750.

⁵⁰ Cfr. J. Hlavačova, *Franz Kafkas Beziehungen zu Jizchak Löwy*, in: « Judaica Bohemiae » 1 (1965), pp. 75-78.

⁵¹ Cfr. K. Wagenbach, *Franz Kafka*, cit., p. 71 e sg.

⁵² Cfr. C. Greenberg, *The Jewishness of Franz Kafka. Some Sources of His Particular Vision*, in: « Commentary » XIX (1955), pp. 320-429. Si veda anche F. Strich, *Franz Kafka und das Judentum*, in: *Festschrift des Schweizerischen Israelitischen Gemeindebundes*, Basel 1954, pp. 273-289.

⁵³ Si veda W. Rabi, *Kafka et la neo-kabbala*, in: « La Terre retrouvée », 24 (1955), pp. 46-128.

⁵⁴ Cfr. K. Keller, *Gesellschaft in mythischem Bann. Studien zum Roman 'Das Schloß' und anderen Werken Franz Kafkas*, Wiesbaden

Essi corrispondono a quell'insieme di idee illuministiche che mirano alla luce, alla libertà e alla verità. Per giungere a una sintesi di questi tre elementi S. Maimon riparò a Berlino abbandonando la sua patria polacca, diventatagli ormai estranea. Qui, nella roccaforte dell'Illuminismo, nutrendosi della vicinanza di Mendelssohn — come scrivono Kayserling⁵⁵ e Auerbach⁵⁶ — cercò di raggiungere, con l'aiuto della scienza, la « conoscenza di Dio e delle sue opere »⁵⁷, la verità⁵⁸, penetrare cioè nel 'castello' della parabola. Maimon però non trovò in nessuna delle dottrine filosofiche del tempo, né in quelle di Christian Wolff, né in quelle di Kant, la terra della verità⁵⁹; ciò spiega perché fu condannato a restare intellettualmente quell'errante senza patria che Kafka avrebbe riconosciuto in lui⁶⁰.

Probabilmente è appunto la mancanza di patria vissuta come antinomia fra realtà e mondo ideale che neppure Kafka riuscì a superare⁶¹. Nel romanzo *Il castello*, che Hermann Hesse definì « la più misteriosa e bella fra le grandi opere di Kafka », lo scrittore volle rappresentare il potere superiore e la sfera della grazia⁶². I personaggi presenti nel romanzo: il maestro, Arthur, Jeremias, Barnabas, nonché Klamm, Frieda, Pepi, Olga, Amalia e l'ostessa potrebbero trovare una collocazione precisa sulla scala della tipologia umana che va da Arlecchino fino al santo. Ognuno rappresenta, a suo modo, una tappa del cammino difficile e senza speranza di K. verso il castello.

1977, pp. 15, 229, 231. Si veda anche H. Binder, *Kafkas Hebräischstudien. Ein biographisch-interpretatorischer Versuch*, in: « Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft », XI (1967), pp. 135-148.

⁵⁵ Cfr. M. Kayserling, *Moses Mendelssohn*, Leipzig 1863, p. 5.

⁵⁶ Cfr. B. Auerbach, *Dichter und Kaufmann*, Mannheim 1855, p. 19 e sgg.

⁵⁷ Cfr. *Salomon Maimons Lebensgeschichte*, a cura di Jacob Fronner, Berlin 1911, p. 211.

⁵⁸ *ivi*, p. 239.

⁵⁹ Cfr. K. Keller, *Gesellschaft ...*, cit., p. 16.

⁶⁰ Cfr. F. Kafka, *Briefe ...*, cit., p. 203.

⁶¹ Cfr. K. Keller, *Gesellschaft ...*, cit., p. 17.

⁶² Cfr. Benjamin, *Über Literatur*, cit. p. 172.

A questo punto si ripropone l'analogia con il già menzionato Ch. N. Bialik, autore di una poesia *Heziz wa-met (Egli guardò e morì)*⁶³, in cui il poeta vuol spiegare il senso della destinazione dell'uomo, fondendo due tradizioni talmudiche: quella mistica e quella gnostica⁶⁴. Nella poesia di Bialik sono presenti particolari reconditi e misteriosi come quelli della parabola *Davanti alla legge* di Kafka⁶⁵. L'eroe della poesia, un portatore di fiaccola (forse Mosè), durante il suo cammino compie fatiche sovrumane, passa attraverso quarantanove porte per penetrare i segreti della ragione e i misteri; ma come risulta dal testo, i suoi sforzi saranno vani⁶⁶. Con le ultime forze raggiunge la cinquantesima porta, si solleva dalla polvere, e alla luce della sua fiaccola ancora accesa scorge finalmente una colonna di marmo (Hag 14a). Con uno sforzo sovrumano batte alla porta, poi il suo corpo stremato e svuotato di energie crolla davanti alla soglia del nulla (come il vecchio davanti alla porta della legge)⁶⁷. Il motivo delle cinquanta porte si ritrova nel trattato *Rosch ha-schana*. La *Gemara* descrive Mosè come colui davanti al quale si aprono le quarantanove porte della saggezza. La cinquantesima porta, riservata soltanto alla divinità, rimane anche per lui serrata⁶⁸. Evidenti concordanze sono riscontrabili fra gli sforzi che K. compie per entrare nel castello e quelli del portatore di fiaccola di Bialik che vuol superare la cinquantesima porta. Si tratta solo di vedere se Kafka conoscesse questa poesia di Bialik, oppure se gli fosse noto il passo talmudico dal *Rosch-ha-schana* o dall'*Haggigah*. Se però il ricorso casuale

⁶³ Cfr. Ch. Bialik, *op. cit.*, p. 54 e sg.

⁶⁴ Cfr. *Rosch ha-schana* 21 b e *Haggiga* 14 b.

⁶⁵ Cfr. F. Kafka, *Erzählungen und Skizzen*, Darmstadt 1959; *ivi: Vor dem Gesetz*, pp. 102-103, in particolare p. 102 in alto.

⁶⁶ Cfr. Ch. Bialik, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁷ Cfr. F. Kafka, *Erzählungen ...*, cit., p. 103. In uno scritto del 25 giugno 1925 Benjamin definisce *Vor dem Gesetz* la cosa migliore che esista in tedesco. Si veda a questo proposito H. Mayer, *Walter Benjamin und Franz Kafka*, in: « Literatur und Kritik », 140 (1979), p. 580.

⁶⁸ Cfr. *Rosch ha-schana* 21 b.

alle stesse metafore corrispondesse a una comune sensibilità naturale per una determinata simbologia figurativa, avremmo una prima risposta alla domanda iniziale: cioè se sia il genere letterario o l'identità sostanziale di opere poetiche, nate indipendentemente l'una dall'altra, ad aver rilevanza per la loro collocazione storica.

Non c'è dubbio che Bialik, nella poesia *Heziz-wa-met*, prenda posizione nei riguardi del problema della tradizione. Anche in Kafka il desiderio di approfondire la conoscenza dell'ebraismo implica un confronto con la tradizione, anche se ad un livello molto diverso da quello di Bialik, in quanto il rapporto di Kafka con la tradizione non è mai giunto a piena maturazione⁶⁹. Egli non riuscì mai a cogliere appieno la portata della tradizione dell'ebraismo; il suo intelletto gli consentì solo di stare ad origliare. Colui che sta a origliare con gli occhi chiusi, non riuscirà mai a trovare l'ingresso nelle sue stanze — cioè nel castello⁷⁰. La coincidenza fra l'immagine del mondo negli aforismi e la visione religiosa dei mistici ebraici, che è pur reperibile nell'opera di Kafka, è da ricondurre però in parte a prestiti e in parte a concordanze di pensiero⁷¹. Kafka poté ben identificarsi con l'ebraismo, ma non fu in grado di penetrare con gli strumenti della conoscenza intellettuale la religione ebraica in tutte le sue variazioni⁷².

Il processo è l'opera di Kafka che viene considerata affine sul piano letterario al *Castello* e che gode di eguale popolarità. Mentre nel *Castello* lo scrittore vuole rappresentare il potere superiore, cioè la sfera della grazia, nel *Processo* mira alla rappresentazione del potere inferiore, cioè la sfera del tribunale. Se *Il castello* impone allo studioso di ebraismo un taglio di lettura che tenga presente motivazioni religiose, *Il processo* richiede una chiave di interpretazione secolarizzata, vale a dire storica e letteraria.

⁶⁹ Cfr. W. Emrich, *Franz Kafka*, Bonn 1958, pp. 138, 248.

⁷⁰ Cfr. W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 200-206.

⁷¹ Cfr. *Kafka-Handbuch*, cit., II.

⁷² Cfr. B. Kurzweil, *op. cit.*, p. 345 e sg.

Nella rivista « Siphrut », organo letterario dell'Università di Tel-Aviv, A. Band si domanda se per caso la concezione del *Processo* non sia stata preceduta da un evento tale da scuotere profondamente uno scrittore di estrazione ebraica e per giunta giurista⁷³. Anche se la critica kafkiana non ha vagliato finora questa possibilità, la risposta a questo quesito è abbastanza ovvia. L'evento è appunto il processo per omicidio rituale contro Mendel Beilis. Beilis fu arrestato il 20 marzo 1911. Il processo, celebrato dal 25 al 28 marzo 1913 — durante il regno dell'ultimo Romanov, Nikolaj II — interessò l'intero mondo ebraico e senz'altro non sfuggì all'attenzione di Kafka⁷⁴. L'analogia fra il motivo centrale del *Processo* e la vicenda di Mendel Beilis, originario di Kiew, che si trovò solo e indifeso di fronte all'apparato della giustizia statale, ha dello stupefacente. È pur vero che fra le carte postume di Kafka non si sono trovate notizie del processo Beilis, ma è altrettanto vero che non si sono trovati neppure appunti su altri importantissimi eventi di quel periodo⁷⁵.

VI. Il sionismo

Negli ultimi anni, forse in seguito alla nascita dello stato di Israele e alla 're-ebraizzazione' ad essa connessa, è venuto in primo piano nel dibattito su Kafka il problema di una sua adesione al movimento sionista. Non v'è dubbio che questa discussione arricchisce gli studi kafkiani. Ma suo compito essenziale rimane la elaborazione di una base

⁷³ Cfr. A. Band, *Franz Kafka u-mischpat Beilis*, in: « Ha-siphrut ketabh-jad le-mada ha-siphrut », Università Tel-Aviv 22 (1976), pp. 38-45.

⁷⁴ Cfr. Max Brod, *Franz Kafka: Eine Biographie*, Frankfurt a.M. 1954, p. 248. Fra gli scritti dati alle fiamme si trovava, secondo le indicazioni di Dora, anche un racconto di Kafka che aveva come oggetto il processo contro Beilis; e inoltre anche un dramma di contenuto ignoto.

⁷⁵ Cfr. J. P. Hadin, *Erinnerungen an Franz Kafka*, in: « Der Monat » I, 8-9 (1949), p. 89 e sg.

concreta per valutare il riavvicinamento spirituale di Kafka all'ebraismo. Con ciò non si vuole affermare che questa adesione sia stata provocata da una particolare lettura di Kafka che avrebbe influenzato lo scrittore, come nel caso di *Resurrezione* di Tolstoj⁷⁶. Questa è una tesi che, formulata da Brod⁷⁷, venne poi contestata da Kurzweil⁷⁸. Né si tratta di individuare un complesso di problemi letterari comuni a due scrittori, quasi si trattasse — come nel caso di Kafka e di Gogol — della coesistenza di due mondi che la critica ha visto in una luce di affinità sostanziale⁷⁹. L'una o l'altra constatazione non ha per l'ebreo Kafka — amico di Brod, di Bergmann e contemporaneo di Buber — l'importanza che invece potrebbe avere la dimostrazione della sua adesione o del suo rifiuto del sionismo. Oltre alla testimonianza del suo tentativo di farsi accogliere nel *kibbutz* Bet Alpha⁸⁰, esiste un dettagliato resoconto di G. Janouch sulla posizione di Kafka riguardo a problemi ebraici quali la diaspora e il sionismo. Per noi ha un significato straordinario il fatto che Kafka salutasse e approvasse il sionismo vedendo in esso un ritorno dell'ebraismo a se stesso⁸¹. Così Kafka ha trovato la via dall'ebraismo esangue della sua giovinezza verso l'ideale sionistico e quindi verso una identità ebraica.

⁷⁶ Cfr. J. Schillemeit, *Tolstoj-Bezüge beim späten Kafka*, in « Literatur und Kritik », 140 (1979), p. 606 e sgg.

⁷⁷ Cfr. Max Brod, *Franz Kafkas Glaube und Lehre*, Winterthur 1948, pp. 221-300.

⁷⁸ Cfr. B. Kurzweil, *op. cit.*, p. 360.

⁷⁹ Cfr. R. Karst, *Die Realität des Phantastischen und die Phantasie des Realen, Kafka und Gogol*, in « Literatur und Kritik », 141 (1980), p. 28 e sg.

⁸⁰ Cfr. *Ha-ma'ariv* del 2 giugno 1980, *Il Convegno letterario a Bet Alpha*.

⁸¹ Cfr. G. Janouch, *Gespräche mit Kafka*, Frankfurt a.M. 1951, pp. 60-65.

'LA CONTROMETAMORFOSI DI GREGOR SAMSA'.

KARL BRAND E FRANZ KAFKA *

di
HARTMUT BINDER
Ludwigsburg

La metamorfosi di Kafka apparve per la prima volta nell'ottobre del 1915 nella rivista « Die weißen Blätter » di René Schickele e successivamente, nel novembre dello stesso anno, a Lipsia come volume doppio nella collana *Der jüngste Tag* edita da Kurt Wolff. Circa sei mesi dopo, l'11 giugno 1916, veniva stampata nel supplemento domenicale del « Prager Tagblatt » — di cui Kafka era lettore abituale¹ — una sorta di continuazione de *La metamorfosi* con il titolo *La contrometamorfosi di Gregor Samsa* (*Die Rückverwandlung des Gregor Samsa*). Ne era autore il giovane lirico e narratore praghese Karl Brand².

La nota redazionale che accompagnava il testo si rifaceva all'ampia recensione de *La metamorfosi* apparsa nello stesso « Prager Tagblatt » il 9 aprile 1916, ricordando che si trattava di un racconto che, nel 1915, era valso a Kafka il conferimento del Premio Fontane³. La nota re-

* Traduzione di Giovanni Chiarini.

¹ F. Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, a cura di E. Heller e J. Born, Frankfurt a.M. 1967, p. 121.

² « Prager Tagblatt », 41, nr. 161 (11 giugno 1916), supplemento letterario nr. 24 (p. II).

³ Il vero vincitore fu Carl Sternheim; su proposta di Franz Blei e con l'approvazione di Sternheim (che era molto ricco) la somma in danaro legata al premio fu devoluta a Kafka.

dazionale proseguiva con una breve esposizione del contenuto de *La metamorfosi*. Gregor Samsa, rappresentante di un'azienda tessile, viene

in seguito a una misteriosa disavventura trasformato in una cimice gigante, per cui finirà per trovarsi in una situazione inconciliabile con la vita di prima e la famiglia; una condizione assurda questa, che potrebbe apparire insulsa o nel miglior dei casi strana, se a descriverla e a motivarla non fosse stato Franz Kafka. Nella raffigurazione di Kafka questo tema inconsueto raggiunge invece una forma tragica, umanamente commovente. La 'metamorfosi' si conclude con la misera fine della cimice-Samsa. Da qui prende le mosse la 'contrometamorfosi' scritta da un narratore della cerchia di Kafka e nel suo stesso stile.

Ecco la storia narrata ne *La Contrometamorfosi*: un addetto alla sepoltura delle carogne trasporta con i suoi aiutanti il corpo morto della cimice in un mucchio di spazzatura fuori città. Il sole cocente provoca la putrefazione del cadavere che ora diffonde un fetore insopportabile, tale da tenere lontani persino gli sciame di mosche. Col sopraggiungere dell'oscurità gocce di rugiada bagnano il corpo della cimice, che improvvisamente si sente pervasa dalla facoltà di pensare. Dopo lunghissimi sforzi essa riesce a dominarla, almeno quel tanto che le consente di sviluppare in sé la volontà di abbandonare il mucchio di spazzatura, mentre in tutto il suo corpo sta avvenendo una strana metamorfosi:

non riusciva a rendersene conto; aveva solo la sensazione che gli arti posteriori e con essi tutto il corpo cominciarono ad allungarsi in maniera inspiegabile.

Adesso ha coscienza di vivere. Avverte di essere distesa su qualcosa di morbido. Il respiro si fa pesante, solleva la testa, si rigira di lato e resta stupita che due arti si staccino senza dolore; ma è troppo vigliacca per immaginare di aver riacquisito le sembianze umane.

Infreddolita resta per ore in ascolto dei battiti dell'orologio del campanile di una chiesa di periferia. Alla fine, piena di disperazione, piega le estremità superiori sulla

fronte e si batte le tempie. Spaventata si accorge di avere delle dita e nonostante l'oscurità balza in piedi, ma ricade a terra. Le torna in mente la sua miseria, la sua sofferenza, più grande di quella di chiunque al mondo. Non ha alle spalle una vita che si possa chiamare tale:

Sentiva sulla schiena un dolore bruciante. Le dita continuavano a palpare quel punto. Soltanto adesso Gregor Samsa ricordò che era la ferita inflittagli dal padre, quando infuriato gli aveva scagliato contro una mela.

Anche in altri passi Brand aveva utilizzato motivi de *La metamorfosi*: il processo di metamorfosi che si compie di notte; l'impossibilità di abbassare lo sguardo alle parti inferiori del corpo; l'invito a se stesso a mantenere la calma; il tentativo di sollevare la testa e di assumere col corpo una posizione migliore; la sensazione dello scorrere del tempo ed infine la pace interiore avvertita in un momento di particolare sfinimento, poco prima che si compia il processo di contrometamorfosi — sono tutti elementi che il Gregor Samsa di Brand ha in comune con il suo modello⁴.

All'alba, quando si accorge di aver sembianze umane, rivolge una breve allocuzione all'« annunziatore del giorno », si alza e torna con passo fermo e deciso in città, mentre la teoria di case sembra gridargli contro: « Comincia una nuova vita! ».

Il livello stilistico — e in tal senso anche la nota redazionale coglie nel segno — è adeguato al tono serio del modello. Già questa semplice constatazione ci vieta di vedere nel testo di Brand soltanto una parodia o una mera esercitazione, anche se qua e là compaiono alcune trascuratezze linguistiche. Solo una descrizione delle condizioni di vita di Brand può fornirci la chiave per comprendere i motivi che indussero lo scrittore a continuare *La metamorfosi*.

⁴ Cfr. F. Kafka, *Erzählungen*, a cura di M. Brod, Frankfurt a.M. 1952, pp. 117 e sg., 76, 75, 71 e sg., 73 e sg. e 136.

Lo stesso Eugen Loewenstein — industriale e scrittore praghese che conosceva personalmente Kafka — cioè il recensore relativamente imparziale de *La metamorfosi* nel «Prager Tagblatt», deve essere rimasto colpito dalla pessimistica concezione del mondo di Kafka: uno scrittore

che esclude a priori ogni metamorfosi positiva, rassegnato di fronte a una malvagità sconfinata e priva di senso.

Secondo Loewenstein l'uomo in Kafka è

senza speranza di redenzione e senza alcuna possibilità di riacquistare le sembianze passate. La metamorfosi è quindi definitiva, in contrasto con ciò che vale per le metamorfosi delle antiche fiabe popolari, nelle quali l'uomo viene sì magicamente trasformato in orso o in ranocchio, ma solo per riacquistare — attraverso prove e peripezie — la pienezza della dignità umana.⁵

Karl Brand (il suo vero nome era Karl Müller), era nato il 15 ottobre 1895 a Vitkovice e si era trasferito con la famiglia a Praga alla fine del 1905. I suoi genitori Karl Müller (1869) di Doksy e Marie Redlich (1873) di Ostrau in Moravia si sposarono solo il 23 aprile 1896. Egli faceva parte della cerchia di letterati che, durante la prima guerra mondiale e negli anni immediatamente precedenti, si incontravano al *Café Arco* di Praga. Gli esponenti più in vista di questo gruppo erano Oskar Baum, Max Brod, Rudolf Fuchs, Franz e Hans Janowitz, Franz Kafka (1883-1924), Paul Kornfeld, Otto Pick e Franz Werfel. Probabilmente nel 1916⁶ anche Johannes Urzidil (1896-1970), che aveva

⁵ E. Loewenstein, «Die Verwandlung». *Ein Buch von Franz Kafka*, in: «Prager Tagblatt», 41, nr. 99 (9 aprile 1916), edizione del mattino, p. 7; ripubblicato in *Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912-1924*, a cura di J. Born in collaborazione con H. Mühlfeit e F. Spicker, Frankfurt a.M. 1979, pp. 64-68; cfr. F. Kafka, *Briefe an Felice*, cit., p. 603 e F. K., *Tagebücher 1910-1923*, a cura di M. Brod, Frankfurt a.M. 1951, p. 404.

⁶ A tale risultato si giunge sulla base di un'analisi comparata delle memorie di Urzidil stampate in luoghi diversi, inesatte, e qua e là contraddittorie.

conosciuto Brand qualche tempo prima, era entrato a far parte di questa cerchia di letterati. Brand, dal canto suo, aveva conosciuto Werfel (1890-1945), già nel 1913⁷.

Urzidil e Werfel erano vicini a Brand, non solo per l'età, ma anche perché Brand era cristiano. Urzidil era cresciuto in ambiente in parte cristiano e Werfel, durante la prima guerra mondiale, simpatizzava col cattolicesimo. Ciò spiega perché essi costituissero gli interlocutori naturali di Brand nell'ambiente ebraico del *Caffé Arco*. Una sua *Professione di fede* (*Glaubensbekenntnis*) pubblicata postuma, attacca il dogma e le istituzioni della chiesa, culminando nella tesi secondo cui «l'eterno, il divino sono ancorati al nostro corpo»⁸. È una tesi paradossale, se la si accosta a quel suo modo di affrontare il problema dell'esistenza che ci accingiamo ad esporre. È l'unico saggio di Brand pubblicato prima della sua morte, in cui recensiva *La meta. Appelli allo spirito attivo* (*Das Ziel. Aufbrüche zu tätigem Geist*) (la raccolta di saggi stampata da Kurt Hiller nel 1915), conteneva questa richiesta:

Dichiarar guerra al clericalismo, finché continua ad opporsi alla volontà dello spirito; guerra ai parlamenti, contro tutte le stelle della cosiddetta cultura borghese, finché continuano ad opporsi alla volontà dello spirito.⁹

Durante la guerra apparvero nel «Prager Tagblatt»¹⁰ singoli racconti e poesie di Brand che raccolsero consensi

⁷ J. Urzidil, *Brand*, in: J. W., *Die geistige Kafka*, München 1966, p. 45 e F. Werfel, *Erinnerungen an Karl Brand*, in: K. Brand, *Das Weir-mächtigen eines Jünglings*, a cura di J. Urzidil. Con una introduzione di F. W., Wien-Prag-Leipzig 1920 (ma 1921), p. VIII. L'anno di nascita di Brand e i dati sui suoi genitori sono stati forniti dall'Archivio di Stato di Praga. I dati riportati da W. Kersch, *Deutsches Literaturlexikon*, III ed. totalmente rivisitata, II, Berlin-München 1968, p. 862 sono inesatti.

⁸ «Der Mensch», I, Heft 11-12 (novembre-dicembre 1918), p. 185.

⁹ K. Brand, *Aktivismos als Ziel*, in: «Die Waage. Eine Wiener Wochenschrift», 19 (1916), p. 348.

¹⁰ Si ricordano in questa sede i seguenti testi: K. Brand, *Der*

anche al di là dei confini della Boemia. « Der Sturm » pubblicò una poesia di Brand in ciascuno degli anni 1914, 1915 e 1916¹¹. Nel 1914 comparvero tre poesie e una glossa sulla rivista « Die Aktion » che comunicò la morte prematura il 17 marzo 1917 in un breve annuncio, nel cui testo è detto: « 'Die Aktion' piange un camerata »¹². Nel numero del 7 aprile 1917 « Die Aktion » ospita ancora una volta la voce di Brand, stampando la poesia *La deposizione* (*Die Kreuzesabnahme*)¹³. Brand è forse debitore al suo tragico destino per la pubblicazione della sua poesia *Ripiegato come un feto* (*Fötusgekrümmt*) nella diffusissima antologia *Il libro de L'Azione* (*Das Aktionsbuch*)¹⁴.

Brand era affetto da una tubercolosi incurabile. Nella poesia *Memento mori!*, stampata nel « Prager Tagblatt » del 3 settembre 1916, Brand si riferisce già con chiarezza a questa condizione:

Profonda sta incisa la mia morte / sul ghiaccio della fronte fredda. /
Non più splendore mondano da lei mi viene. / Non lo sfarzo acce-

Elende - Novelle, in: « Prager Tagblatt », 41, nr. 188 (9 luglio 1916), supplemento letterario nr. 28 (p. I); K. B., *Lou*, in: « Prager Tagblatt », 41, nr. 286 (15 ottobre 1916), suppl. letterario nr. 42 (p. I); K. B., *Santa Maria - Novelle*, in: « Prager Tagblatt », 41, nr. 321 (19 novembre 1916), suppl. letterario nr. 47 (p. I).

¹¹ K. Brand, *Bergwanderung*, in: « Der Sturm - Monatschrift für Kultur und die Künste », 5, nr. 8 (II fascicolo del luglio 1914), p. 62; K. B., *Du*, in: « Der Sturm », 6, nr. 3-4 (primo e secondo fascicolo del maggio 1915), p. 23; K. B., *Dem Mädchen*, in: « Der Sturm », 7, f. 3 (giugno 1916), p. 32.

¹² « Die Aktion - Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst », 7 (7 aprile 1917), p. 208; K. Brand, *London*, in: « Die Aktion », 4, nr. 23 (6 giugno 1914), col. 507; nr. 24 (13 giugno 1914), col. 513 (*Dem Staatsanwalt*); nr. 30 (25 luglio 1914), col. 653-54 (*Österreichische Justiz-glosse*); nr. 38-39 (26 settembre 1914), col. 789 (*Kerker*).

¹³ Nr. 13, col. 189-190.

¹⁴ *Das Aktionsbuch*, a cura di F. Pfemfert, Berlin-Wilmersdorf 1917, p. 220. I versi suonano: « Già il mio corpo è un confuso grumo senz'ossa. / E stanche vene fatte azzurre dalla fermentazione pompano, / danno strappi, sussultano, volano in me. / Raggomitolato come un feto, consunto e arso / sprofondo come cloaca nella terra. »

cante dei boulevards, che sbadiglia sui diffusi raggi di luce dei lampioni. // L'ultimo freddo sguardo avvolge il mio corpo ormai imputridito.¹⁵

All'inizio dell'autunno del 1916 lo stato di salute di Brand subì un rapido peggioramento, tanto da rendere necessario un ricovero in ospedale. La *Elegia per Karl Brand* (*Elegie an Karl Brand*), apparsa l'8 ottobre dello stesso anno nel « Prager Tagblatt », riflette questa situazione. L'autore, il poeta lirico ceco Antonin Macek, amico di Brand, frequentava anch'egli la cerchia di letterati del *Café Arco*. Una nota redazionale informava che Karl Brand — la cui « arte originale e raffinata » era già nota ai lettori del supplemento letterario — giaceva « gravemente malato ». Due versi dell'elegia così suonano:

Mio Dio concedi a lui // il meraviglioso paese magico della speranza e della primavera.¹⁶

Brand, a sua volta, aveva approntato una versione in tedesco della leggenda di Macek *Roberto il diavolo* (*Robert der Teufel*), apparsa nel 1911. La versione venne pubblicata postuma nel 1918 nei primi tre numeri della rivista « Der Mensch » curata da Johannes Urzidil e Leo Reiß.

In un altro scritto, *Atmosfera d'ospedale* (*Krankenhaus-Atmosphäre*), pubblicato il 3 dicembre 1916, Brand descrive la situazione dei ricoverati di un ospedale. Le condizioni dei malati che ne derivavano, disperate fino al suicidio, vengono ricondotte non da ultimo al comportamento del personale e all'influsso dell'ambiente architettonico¹⁷.

Brand venne dimesso dall'ospedale in uno « stato di

¹⁵ « Prager Tagblatt », 41, nr. 244 (3 settembre 1916), supplemento letterario nr. 36 (p. II).

¹⁶ « Prager Tagblatt », 41, nr. 279 (8 ottobre 1916), supplemento letterario nr. 41 (p. I).

¹⁷ « Prager Tagblatt », 41, nr. 335 (3 dicembre 1916), suppl. letterario nr. 49 (p. II).

deperimento mortale», fisicamente esaurito e scosso da violentissime febbri¹⁸.

Urzidil, vicino a Brand fino all'ultimo, ha descritto nel racconto *Testamento di un giovane* (*Vermächtnis eines Jünglings*), che costituisce una delle tavole del suo *Trittico praghese* (*Prager Triptychon*), « con la massima precisione possibile le condizioni in cui versava lo scrittore, registrandone fedelmente espressioni e reazioni »¹⁹. Sulla fine di Brand scrive Urzidil fra l'altro: « Sono tre giorni e tre notti che parla e talvolta grida così forte da far risuonare tutta la casa »²⁰.

Mantenendo una promessa strappatagli da Brand, Urzidil pubblicò nel 1921 il suo lascito letterario (*Nachlaß*) con una nota conclusiva. Il rapporto di Werfel con Brand « fin dall'inizio era stato improntato a sentimenti sempre potenti in lui, come la pietà, la commiserazione e la partecipazione umana »²¹. Ora egli offrì un suo ricordo di Karl Brand. Rudolf Fuchs, il compagno di Brand al *Café*, ha pubblicato un annuncio del volumetto, trovando sufficienti argomenti di riflessione, pur rilevando l'assenza di una compiutezza, indice di raggiunta maestria:

Ciò che colpiva nei versi del giovane poeta era la freddezza del taglio, la sua volontà congenitamente aristocratica, il decoro e il riserbo. Questo era il suo rapporto con la parola, questo il rapporto col contenuto delle sue composizioni poetiche. Al di sopra di tutto il resto stava per lui la verità, ciò che ne superava i confini, veniva da lui scrupolosamente evitato nelle sue creazioni. Onorava a tal punto la verità da non riuscire a celare la sua indecisione fra l'amore della vita e l'amore della morte. Questa oscillazione colmava i suoi versi e distrusse la sua opera così esile. La morte lo sopraffecce ed egli non ebbe il tempo di riprendersi dal suo turbamento e di rimettersi in piedi con un balzo.²²

¹⁸ J. Urzidil, (pannello di destra) *Vermächtnis eines Jünglings*, in: J. U., *Prager Triptychon - Erzählungen*, München 1980, p. 190.

¹⁹ J. Urzidil, *Brand*, cit., p. 46.

²⁰ J. Urzidil, *Vermächtnis eines Jünglings*, cit., p. 190.

²¹ J. Urzidil, *Brand*, cit., p. 46.

²² R. Fuchs, *Karl Brand: Das Vermächtnis eines Jünglings*, in: « Deutsche Zeitung Bohemia », 94, nr. 274 (23 novembre 1921), p. 6.

Urzidil aveva accettato già nel 1918 alcune poesie di Brand per la rivista « Der Mensch », di cui era editore²³. Fu anche lui a favorire la presenza di Brand nell'antologia *La poesia* (*Die Dichtung*)²⁴, curata da Wolf Przygode nel 1920 con criteri estremamente severi. Già un anno prima tre poesie di Brand erano state inserite nell'antologia *Poeti tedeschi di Praga* (*Deutsche Dichter aus Prag*)²⁵ curata da Oskar Wiener.

Urzidil inviò una copia della sua edizione postuma di Brand a Kafka, già da cinque anni affetto anche lui da tubercolosi. Urzidil sapeva « che essa lo avrebbe commosso più di qualunque altro lettore »²⁶. Kafka rispose con uno stringato giudizio che includeva anche i contributi di Werfel e Urzidil. Kafka sottolineava nella sua risposta che avrebbe voluto senz'altro associarsi alle parole confortanti della nota conclusiva di Urzidil, se il conforto anche in questo caso fosse giunto troppo tardi, « a esecuzione avvenuta »²⁷.

Effettivamente Brand aveva destato già in vita l'interesse di Kafka, anche se questi compariva solo di rado all'*Arco*. Urzidil, comunque, negli *Incontri con Franz Kafka* (*Begegnungen mit Franz Kafka*) parla di questo rapporto:

Kafka osservava Brand e gli rivolgeva la parola con cura e attenzione. Dava l'impressione di sentirsi particolarmente attratto da questo ragazzo, che portava il segno della morte sulla fronte.²⁸

²³ K. Brand, *Ausdruck der Zeit*, in: « Der Mensch », 1 (gennaio 1918), p. 8 e nr. 2 (febbraio 1918), p. 25 (*Dem Weibe*).

²⁴ *Die Dichtung*, a cura di W. Przygode. Fascicolo programmatico prima della seconda serie. A cura di E. Köppen, München-Pasing 1920, p. 25 (poesia senza titolo) e *Die Dichtung*, seconda serie, primo libro, Potsdam 1920, pp. 94-97 (*Klage der Karavane, Traumnacht, Sang der Flugleichten, Bedenken*).

²⁵ K. Brand, *Traumnacht, Bedenken nicht Chaos*, in: *Deutsche Dichter aus Prag*, raccolta a cura di O. Wiener, Wien-Leipzig 1919, p. 63 e sg.

²⁶ J. Urzidil, *Begegnungen mit Franz Kafka*, in: « Neue literarische Welt », 3, nr. 2 (25 gennaio 1952), p. 3.

²⁷ F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, a cura di Max Brod, Frankfurt a.M. 1958, p. 371.

²⁸ J. Urzidil, *Begegnungen mit Franz Kafka*, cit., p. 3.

Non che Kafka scorgesse nel destino di Brand una diretta analogia col corso della propria vita. La malattia di Kafka, infatti, venne diagnosticata soltanto nel settembre del 1917 e, a partire da quel momento fino a tutta l'estate dell'anno successivo, Kafka o non fu a Praga oppure evitò amici e colleghi e quindi anche il *Café Arco*²⁹. È molto più probabile che Kafka si sentisse personalmente toccato dal fatto che questo giovane malato avesse scritto una continuazione della sua *Metamorfosi*. È inoltre verosimile che lo abbia colpito quella indecisione che Rudolf Fuchs mette in rilievo nella sua recensione e che gli può essere sembrata degna di osservazione in quanto peculiarità affine al proprio temperamento. Ciò vale anche per lo scarso rispetto di se stesso che risulta per esempio dalla poesia *Ripiegato come un feto* di Brand, che avverte il proprio corpo come una cloaca: è noto che l'atteggiamento di Kafka di fronte alla propria fisicità fu sempre assai simile.

Brand, da parte sua, — come testimonia Urzidil che però non ha conservato alcun ricordo relativo a *La Contrometamorfosi di Gregor Samsa* — avrebbe seguito affascinato gli scarni interventi di Kafka nelle conversazioni che si svolgevano all'*Arco*³⁰. Tutto ciò ebbe inizio, con molta probabilità, alla fine del 1915, quando cioè i colleghi scrittori di Kafka vennero a conoscenza de *La Metamorfosi* appena pubblicata.

A ben guardare il racconto descrive un uomo, una famiglia e condizioni di vita esattamente corrispondenti a quelle di Brand. Questa ipotesi trova ancora una volta riscontro nella testimonianza dell'amico di Brand, Johannes Urzidil:

²⁹ Cfr. F. Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, cit., pp. 252, 286, 407 e F. K., *Briefe an Milena*, a cura di W. Haas, Frankfurt a.M. 1952, p. 100: «Sto frequentando il Café Arco da cui mancavo da molti anni»; anche M. Brod, *Über Franz Kafka: Franz Kafka. Eine Biographie. Franz Kafkas Glauben und Lehre. Verzweiflung und Erlösung im Werk Franz Kafkas*, Frankfurt a.M. 1966, p. 149.

³⁰ J. Urzidil, *Begegnungen mit Franz Kafka*, cit., p. 3.

Brand abitava con i genitori e la sorella in un appartamento vecchio e senza luce, situato nel retro di un palazzo della Kleinseite di Praga. Anche di fronte al suo lento morire la famiglia si comportò come la famiglia Samsa della *Metamorfosi* di fronte a Gregor.³¹

Nel racconto *Testamento di un giovane*, composto per altro da Urzidil solo molto più tardi, nel 1955³², si trova perfino una autointerpretazione di Brand — con molta probabilità autentica — nella quale egli ricorre a elementi figurativi de *La Metamorfosi*:

Sto sdraiato o striscio alla maniera delle cimici e degli scarafaggi e non servo a nulla.³³

È significativo che anche Kafka utilizzasse il proprio racconto con intenti simili: quando, per esempio, si sente esposto a un destino uguale a quello di Gregor, si paragona ad un animale cui non è possibile rivolgere la parola, che striscia sotto un sofà, dove resta nascosto per anni ed è solo degno di essere spazzato via³⁴.

La metafora cui ricorre Brand nel testo di Urzidil corrisponde, comunque, a fatti reali, come si vede dalla poesia di Brand *Mutamento (Wandlung)*, pubblicata il 24 settembre 1916 nel «Prager Tagblatt», che allude a *La Metamorfosi*, e non soltanto nel titolo. In essa viene descritto un sogno nel quale l'Io lirico viene trascinato nel regno della morte, dove abbandona il corpo stanco e soccombe. Ecco come suonano i versi finali:

Non so / se io cadrò di nuovo dall'eternità in un'esistenza terrena / come uomo, come bestia o come viscida medusa.³⁵

Nella *Contrometamorfosi di Gregor Samsa*, solo di poco anteriore, la domanda contenuta in questi versi aveva ottenuto una risposta ancora decisamente affermativa.

³¹ J. Urzidil, *Begegnungen mit Franz Kafka*, cit., p. 3.

³² La data è deducibile da J. Urzidil, *Brand*, cit., p. 49 e sg.

³³ J. Urzidil, *Vermüchtnis eines Jünglings*, cit., p. 174.

³⁴ F. Kafka, *Briefe an Felice*, cit., pp. 65 e 466 e *Briefe 1902-1924*, cit., p. 434.

³⁵ «Prager Tagblatt», 41, nr. 265 (24 settembre 1916), supplemento letterario nr. 39 (p. I).

C'erano fondati motivi che inducevano Brand a giudicare se stesso un parassita della famiglia: i familiari in difficoltà finanziarie dovevano arrabattarsi per assicurargli le cure mediche. Il padre lavorava di notte in una panetteria, la madre faceva la domestica a ore e arrotondava le entrate come lavandaia; la sorella più giovane sgobbava alla macchina da scrivere nello studio di un avvocato. La tosse ostinata del fratello aveva fatto scappare il suo amico; era sufficiente l'acquisto di un vestito per rendere inquieti i genitori³⁶.

L'identità con la struttura familiare descritta ne *La Metamorfofi* è pressoché perfetta. Il vecchio Samsa, dopo la metamorfofi di Gregor, accetta un posto di fattorino presso un istituto bancario e uno dei suoi compiti è, fra l'altro, quello di portare la colazione agli impiegati; la madre cuce biancheria per un negozio di mode; la sorella più giovane, che conduceva una vita invidiabile e la cui unica preoccupazione era quella di suonare il violino e di vestire in un modo elegante, ora finisce come commessa e di sera studia stenografia e francese con la speranza di ottenere, forse un giorno, un posto migliore³⁷. Una povera famiglia, logorata dal lavoro, estenuata, senza speranza di futuro e colpita da una disgrazia che non ha uguali.

Correlata e opposta a questa dimensione è l'anormalità della condizione di Gregor: egli dipende completamente dalla famiglia per il suo sostentamento e ciò è per lui motivo di « vergogna e tristezza »; dopo essere stato ferito dal padre, viene definito « vecchio invalido »; con l'andar del tempo diventa un insetto sempre più immondo. Era dunque un membro della famiglia di fronte al quale bisognava « vincere la ripugnanza e sopportare, solo sopportare », anche se il suo aspetto terrificante aveva spinto perfino i tre affittuari — che potevano garantire un modesto guadagno supplementare³⁸ — ad andarsene.

³⁶ J. Urzidil, *Vermächtnis eines Jünglings*, cit., pp. 166 e 174.

³⁷ Cfr. F. Kafka, *Erzählungen*, cit., pp. 116, 122, 104 e 119.

³⁸ F. Kafka, *Erzählungen*, cit., pp. 104, 119, 118; vedi 121 e sg.

L'angustia stessa dello spazio, segnale inequivocabile delle condizioni piccolo-borghesi descritte nel racconto, « toglie » — come argomenta Eugen Loewenstein nella citata recensione de *La Metamorfofi* — « ogni gioia agli animi e umilia le persone ». Questo rapporto fra spazio e condizioni di vita viene ricondotto dal recensore, esperto di psicanalisi, alle caratteristiche tutte particolari del *milieu* praghese³⁹. È significativo che Werfel abbia preso a modello proprio Brand e i suoi familiari per il racconto *Condizioni piccolo-borghesi* (*Kleine Verhältnisse*), scritto nel 1927⁴⁰. In esso vengono raffigurate dalla prospettiva della figlia (il figlio è uno storpio con ambizioni scientifiche), l'oppressione, l'autoalienazione, il ritmo frenetico della vita in una famiglia simile.

Fra Gregor Samsa e Karl Brand le corrispondenze arrivano ai particolari più minuti: entrambi hanno seguito studi commerciali, in un istituto l'uno e in una scuola l'altro⁴¹; le loro camere sono adiacenti alle camere da letto dei genitori; la sorella di Brand ha solo un posticino per dormire in cucina, mentre Grete Samsa — dopo che la sua stanza è stata occupata dagli affittuari — deve dormire nel soggiorno; è sottinteso che quando ha voglia di suonare il violino può farlo solo in cucina⁴².

Una differenza fra i due esiste comunque, anche se dall'autunno del 1916 si fa sempre meno marcata: è la vitalità di Brand, il suo « terribile attaccamento alla vita »⁴³, il suo desiderio di risorgere come fenice risanata « dalle membra putride e scosse dai brividi »⁴⁴. È proprio a questa

³⁹ E. Loewenstein, *Die Verwandlung*, cit., p. 7.

⁴⁰ F. Werfel, *Kleine Verhältnisse*, in F.W., *Erzählungen aus zwei Welten*, vol. II, a cura di A.D. Klarmann, Frankfurt a.M. 1952, pp. 261-276, si veda anche p. 379 e J. Urzidil, *Brand*, cit., p. 46.

⁴¹ Si confronti F. Werfel, *Erinnerungen an Karl Brand*, cit., p. VIII con F. Kafka, *Erzählungen*, cit., p. 112.

⁴² Si confronti J. Urzidil, *Vermächtnis eines Jünglings*, cit., p. 173 con F. Kafka, *Erzählungen*, cit., pp. 75, 79, 81 e 137.

⁴³ F. Werfel, *Erinnerungen an Karl Brand*, cit., p. IX.

⁴⁴ J. Urzidil, *Vermächtnis eines Jünglings*, cit., p. 176.

differenza che si deve la continuazione de *La Metamorfofi*. Ciò risulta particolarmente chiaro in un racconto postumo di Brand *Novella in sogno (Novelle im Traum)*. Nella novella la contrometamorfofi agognata è rappresentata nell'immaginazione. L'io narrante, che veglia accanto al letto dell'amico tifico e febbricitante, immagina di venire imprigionato in quel corpo mortalmente malato e di subire, infine, una metamorfofi:

Dal mio corpo debole e consunto dal male si genera un essere sano. Sono dunque rinato; il mio nuovo io percorre strade senza fine, passa attraverso la notte ghignante. Tutto è io. Pioggia [...] ⁴⁵

È una situazione che ricorda la contrometamorfofi di Gregor fino al particolare della « pioggia » che dà refrigerio alla pelle del moribondo ⁴⁶. Verso la fine del sogno, però, questo essere rinato vede il proprio funerale; probabilmente Brand per questa scena ha tenuto presente la prosa *Un sogno (Ein Traum)* di Kafka, pubblicata per la prima volta alla fine del 1916 ⁴⁷. L'io narrante, svegliandosi, capisce che il malato è condannato a morire.

La contrometamorfofi di Gregor Samsa rappresenta, perciò, il tentativo di un malato grave di trasformare in speranza di vita, almeno nella finzione letteraria, la morte temuta ineluttabile, che aveva visto già prefigurata nella

⁴⁵ K. Brand, *Novelle im Traum*, in: K. B., *Vermächtnis eines Jünglings*, cit., p. 30. Nel suo racconto *Vermächtnis eines Jünglings* Urzidil cita da *Novelle im Traum*.

⁴⁶ K. Brand, *Novelle im Traum*, cit., p. 31.

⁴⁷ K. Brand: « Dalla casa si muove un corteo funebre. Mi passa davanti il parato nero con le bianche lettere e uno stemma azzurro. Lo sguardo più da vicino: il parato porta il nome... Mi stanno sotterrando mentre sto qui e sono vivo; la follia lacera il mio cervello e grida selvagge mi paralizzano [...] » (p. 34). Kafka: « Mentre laggiù, con la testa ancora sollevata sul collo, veniva già accolto dalla impenetrabile profondità, in alto il suo nome si disegnava rapido, con grandi svolazzi sulla pietra. Incantato da quella vista si svegliò. » (F. Kafka, *Erzählungen*, cit., p. 183; qui citato da F. Kafka, *Tutti i racconti*, a cura di E. Pocar, vol. I, Milano 1979, pp. 248-49).

Metamorfofi di Kafka. Questo, del resto, è anche il pensiero che domina Josef K. nel *Processo* di fronte alla sua morte:

La logica è bensì incrollabile, ma non resiste a un uomo che vuol vivere. ⁴⁸

« La rivolta contro l'annullamento nella morte » costituiva il nucleo fondamentale del pensiero di Brand che aveva trovato l'espressione più pregnante nella poesia *Meditazione (Bedenken)*: « Disfacimento. Il nulla non esiste » ⁴⁹.

La recensione di Loewenstein fu probabilmente l'elemento che mise in moto il processo creativo. Infatti il contenuto di questa recensione, cui si è già fatto cenno, costituisce quasi un invito a scrivere una contrometamorfofi nel senso proprio delle fiabe popolari.

Analogo è il tono della locuzione che Gregor — ormai tornato alla dignità della condizione umana — rivolge al giorno nascente:

Il grande dolore sofferto mi ha reso di nuovo uomo. Mai ho meditato sul destino, ma d'ora in poi imparerò a rimuginare. Il destino vuole che io compaia nuovamente di fronte a coloro che chiamo padre, madre, sorella, capo e colleghi; tutta gente che non si interessava per nulla di me quando il mio corpo stava marcendo; essi mi odiavano e temevano, mi tenevano nascosto perché si vergognavano di fronte agli altri e il cui odio arrivava al punto da infliggere ferite al mio corpo.

Anche se le testimonianze in nostro possesso sono scarse, possiamo formulare l'ipotesi che nella cerchia di letterati che si raccoglieva nel *Café Arco*, l'interpretazione prevalente de *La Metamorfofi* fosse quella che tendeva a porre in una luce positiva il figlio nei confronti della famiglia. Otto Pick, un amico di Kafka di quegli anni di

⁴⁸ F. Kafka, *Der Prozeß*, a cura di M. Brod, Frankfurt a.M. 1950, p. 272; qui citato da F. Kafka, *Romanzi*, a cura di E. Pocar, Milano 1975⁶, p. 532.

⁴⁹ J. Urzidil, *Vermächtnis eines Jünglings*, cit., p. 167 e K. Brand, *Bedenken*, cit., p. 63.

guerra, scriveva alla fine del 1916 che Kafka aveva « vissuto » in prima persona *La Metamorfose*, cioè la

metamorfose dell'uomo medio in un animale mostruoso, che a sua volta provoca la metamorfose ancora più mostruosa della famiglia media in un gruppo di persone senza più umanità. Questo è spesso il modo in cui gli uomini appaiono allo sguardo inesorabilmente conoscitore di Kafka, anche se lo scrittore si vieta di dirlo apertamente.⁵⁰

Un'analoga presa di posizione a favore del figlio si trova anche nel racconto *Non l'assassino, l'assassinato è il colpevole* (*Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig*), pubblicato da Werfel nel 1920. Werfel ha descritto il momento culminante padre-figlio prendendo a modello quel passo de *La Metamorfose* in cui Gregor viene ferito dal padre, capovolgendo però significativamente la situazione: è il figlio a inseguire il padre per ucciderlo. La caccia intorno al tavolo da biliardo termina tuttavia con un gesto di compassione da parte del figlio persecutore, il che porterà al superamento dell'inimicizia, secondo quel che c'era da attendersi alla luce delle tendenze di fondo di Werfel⁵¹. Anche ne *La Contrometamorfose di Gregor Samsa* la riconciliazione è accennata:

Padre! Come comparire al tuo cospetto senza vendicare su te i miei dolori e le mie pene? Senza maledirti?

Non dimentichiamo che Brand scrisse la sua ottimistica continuazione de *La Metamorfose* prima dell'aggrava-

⁵⁰ Otto Pick, *Prager Dichter von ferne gesehen*, in: *Das jüdische Prag. Eine Sammelschrift*, a cura della redazione di « Selbstwehr », Prag 1917 (ma 1916), p. 39 (Reprint: Kronberg Ts. 1978).

⁵¹ F. Werfel, *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig*, in: F. W., *Erzählungen aus zwei Welten*, vol. I, a cura di A. D. Klarmann, Stockholm 1948, pp. 260-263; inoltre può darsi che Werfel nell'immaginare la prima scena del racconto *Spielhof* (München 1920) abbia tenuto presente l'inizio de *La Metamorfose*; si veda a questo proposito H. Binder, *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, Bonn 1966, p. 109 e sg.

mento delle proprie condizioni di salute, avvenuto nel 1916. *La Novella in sogno* che è senz'altro posteriore, corregge con il suo maggiore realismo l'ottimismo de *La Contrometamorfose*, nel senso appunto de *La Metamorfose* di Kafka. Anche Kafka sapeva che la fine di Brand smentiva *La Contrometamorfose di Gregor Samsa*. Informato fin nei minimi particolari sulla morte di Brand da Urzidil e da Werfel, Kafka — senza più illusioni anche a proposito della propria malattia che ormai sapeva inguaribile — concluse, dando un valore metaforico alle circostanze della morte dell'amico, che nessuno « in realtà » avrebbe udito « il grido straziante durato tre giorni e tre notti » e « se anche qualcuno lo avesse udito, se ne sarebbe andato un paio di stanze più in là: non c'è altra 'via d'uscita' che questa »⁵².

⁵² F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, cit., p. 371; cfr. J. Urzidil, *Begegnungen mit Franz Kafka*, cit., p. 3.

FRANZ KAFKA - THOMAS BERNHARD.

DUE SCRITTORI A CONFRONTO *

di
WALTER WEISS
Salisburgo*Considerazioni preliminari*

Non pochi troveranno il tema da me scelto problematico già nell'impostazione, se non addirittura inconcludente. Su quali presupposti si può stabilire un tale raffronto? Non manca per di più di una giustificazione storica? Quali motivazioni conoscitive possono spingere ad approfondirlo? A quali scopi potrebbe venire utilizzato?

Risponderò in via del tutto provvisoria e approssimativa a questi interrogativi con alcune ipotesi che costituiscono la base di questo tentativo e che cercherò di verificare e differenziare nel corso dell'analisi.

Kafka e Bernhard scrivono servendosi della parabola e della metafora. Questa è una chiave di lettura delle loro opere che viene molto usata, ma anche spesso discussa¹.

* Traduzione di Francesco Maione.

¹ Contrario a questa ipotesi è Hartmut Binder, *Parabel*, in: H. B., *Kafka-Handbuch*, II, Stuttgart 1979, pp. 55-61. A me pare, condividendo la tesi di Clemens Heselhaus (*Parabel*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, III, Berlin 1966², pp. 7-12), che in Kafka le condizioni strutturali della parabola non si realizzino soltanto in casi eccezionali, ma che l'uso del termine 'parabolico' si giustifichi anche al di là dei « rigidi confini del genere letterario ». Un analogo ampliamento terminologico è risultato positivo anche in altri casi (p. es. a proposito della « narrazione di tipo novellistico ») nei quali i limiti propri del genere vengono modifi-

Questo approccio critico ha messo in evidenza numerose corrispondenze tra prose maggiori e minori, che si ripresentano puntualmente anche fra diversi generi letterari cui i due scrittori fanno ricorso.

Le somiglianze e le differenze della loro scrittura metaforica non sono soltanto di tipo individuale, bensì riguardano anche contesti storico-letterari, per esempio filoni che hanno una tradizione all'interno della letteratura austriaca.

Universalizzazione

Kafka riesce a far scaturire da ogni situazione, da ogni singolo elemento, per quanto isolato e limitato, connessioni universalizzanti con la struttura del mondo e della vita.

Il filosofo, che insegue la trottola (*La trottola*, [*Der Kreisel*]), crede che « la conoscenza di ogni inezia, dunque anche, ad esempio, di una trottola che gira, fosse sufficiente per conoscere l'universale. [...] Conoscendo realmente la minima inezia, è come conoscere tutto »². Neppure per la cavalcata del racconto *Il prossimo villaggio* (*Das nächste Dorf*) può « lontanamente » bastare « lo spazio di tempo in cui si svolge [...] comunemente una vita »³. *La partenza*

cati, spostati o addirittura messi in forse. Le condizioni strutturali spesso realizzate in Kafka si possono così riassumere: tematica interumana che si inserisce nella tradizione della « favola umana » di Breitinger; narrare conciso, esasperata concentrazione su una parola o su un segno (si veda il paragrafo « Figurazione chiusa in sé »); narrazione limitata a un caso che serva però a illuminarne altri; per usare le parole di Walter Jens: « La parabola rappresenta qualcosa di mai accaduto, ma che può accadere in qualunque momento e in qualunque luogo » (W.J., *Herr Meister - Dialog über einen Roman*, München 1963, p. 40).

² Franz Kafka, *Beschreibung eines Kampfes*, in: F.K., *Gesammelte Werke*, ed. tascabile I-VII, Frankfurt a.M. 1976, V, p. 90. Da qui in poi questa edizione sarà citata con la sola indicazione del volume corrispondente. (Testo it. F. Kafka, *Racconti*, a cura di E. Pocar, Milano 1973³, p. 451).

³ F. Kafka, *Erzählungen*, IV, p. 128 (testo it. F.K., *Racconti*, cit., p. 249).

(*Der Aufbruch*) è logicamente una partenza per un « viaggio [...] straordinario »⁴. Davanti ad « una cavallerizza sulla pista del circo » che cavalca o meglio viene « spinta [...] in cerchio », si apre un « grigio futuro che si allarga sempre di più »⁵. Esempi di questo tipo se ne possono addurre a piacere. Anche dai diari, nei quali si può leggere in data 5 marzo 1922: « Sempre la storia universale rinchiusa in stanze »⁶.

Qualcosa di analogo si può dire di Thomas Bernhard, in relazione sia ai suoi personaggi che all'Io-narrante nella sua identità con lo scrittore. « Quando vedo degli uomini, vedo soltanto uomini infelici », dice il principe di *Perturbazione* (*Verstörung*):

Non importa che la scena si svolga a Londra, a Bruxelles oppure nella Stiria [...] Ovunque giri lo sguardo solo moribondi, gente che va alla deriva che mi restituiscono lo sguardo. Gli uomini non sono altro che un'enorme comunità di miliardi di moribondi, dispersa per i cinque continenti: commedia!⁷

E nel primo volume dell'autobiografia in cui è narrato il processo di formazione del suo mondo (*La causa, Die Ursache*), lo scrittore conferisce una dimensione universale a esperienze ed eventi salisburghesi:

L'arcicattolico zio Franz e l'arcinazionalista Grünkranz sono rimasti per me, fino ad oggi, modelli di queste categorie di uomini, indicativi — per tutta la mia vita — di un atteggiamento spirituale che si ritrova in tutto il mondo.

⁴ F. Kafka, *Beschreibung eines Kampfes*, cit. V, p. 86 (testo it.: F.K., *Racconti*, cit., p. 454).

⁵ F. Kafka, *Erzählungen*, IV, p. 117 (testo it. F.K., *Racconti*, cit., p. 233. La traduzione italiana è stata modificata per adattarla alle esigenze del testo. N.d.T.).

⁶ F. Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, VII, p. 422 (5 marzo 1922); (testo it. F.K., *Diari 1910-1923*, I-II, trad. di E. Pocar, II, Milano 1966, p. 226).

⁷ Th. Bernhard, *Verstörung*, Frankfurt a.M. 1967, p. 164. Per quanto riguarda l'esclamazione « Commedia! » si veda la successiva nota 33. [La versione italiana delle citazioni dalle opere di Bernhard è del traduttore].

La sintesi di questi atteggiamenti spirituali che si riscontra nel « prefetto » del liceo degli anni del dopoguerra, ha come conseguenza non soltanto una ulteriore generalizzazione con l'annullamento delle differenze fra cattolicesimo e fascismo, ma comporta anche una concentrazione sul mondo di Salisburgo, che al di là del suo significato particolare assume chiaramente un valore universale.

Essa rappresenta per lui il luogo *par excellence* di quell'irritazione che percorre e determina la sua opera:

In molti salisburghesi riconosco sempre e di nuovo il prefetto che per me è stato contemporaneamente nazionalsocialista e cattolico, una forma umana intesa come atteggiamento dello spirito, la più diffusa a Salisburgo e che ha continuato incontrastata fino a oggi a dominare la città.

Ciò varrebbe persino per coloro che « dichiarano di essere socialisti »⁸.

Il famigerato quanto famoso discorso 'politico', tenuto in occasione del conferimento del Premio di stato austriaco nel 1968, — con un intreccio di giudizi specifici sull'Austria, sullo stato austriaco, gli austriaci e i giudizi generali sullo stato, gli uomini, la situazione mondiale — si ricollega senza cesure alle formulazioni del personaggio del romanzo e dell'Io autobiografico dello scrittore:

È tutto ridicolo, quando si pensa alla morte. Si passa attraverso la vita, impressionati, *non* impressionati, si passa attraverso la scena, tutto è fungibile.⁹

In *Morte (Tod)* si intrecciano, come sempre in Thomas Bernhard, universalizzazioni e destinazione finalizzata. In *Correzione (Korrektur)*, per esempio, il compimento del cono ideale, nel centro ideale del bosco di Kobernauser, coincide con l'annientamento di coloro per i quali era stato creato e di colui che lo aveva costruito:

⁸ Th. Bernhard, *Die Ursache*, Salzburg 1975, pp. 115-116.

⁹ Th. Bernhard, *Über Thomas Bernhard*, Frankfurt a.M. 1970, p. 7.

[...] nel momento in cui il cono fu compiuto egli doveva porre fine alla sua vita, la sua esistenza era conclusa con il compimento del cono [...] Due vite avevano perduto, una volta portato a termine il cono, la loro giustificazione, avevano dovuto cessare [...]

Questa destinazione finalizzata viene subito dopo allargata all'universale:

[...] ora mi accorgo, dissi, che la vita di Roithamer, tutta la sua esistenza, non avevano avuto altro scopo se non di realizzare il cono; ogni uomo porta dentro di sé un'idea che finirà per ucciderlo [...] ¹⁰

Lo stesso si può dire, in particolare, di quelle prose brevi e brevissime di Kafka che la critica ha privilegiato come chiave di interpretazione di tutta la sua opera. Si pensi, per esempio, a *Rinuncia! (Gibs auf!)*¹¹, a *Favoletta (Kleine Fabel)* (« mi trovo già nell'ultima stanza »)¹². Ciò vale anche, però, per testi più ampi come *Giuseppina la cantante ossia Il popolo dei topi (Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse)* (il rifiuto definitivo, il suo ultimo fischio) o *Il processo (Der Prozeß)*.

Questa universalizzazione dei modelli del mondo e della vita, sempre e ovunque possibile e anche realizzata, impronta di sé la scrittura allegorizzante di Kafka e Bernhard collegandole fra loro.

Soggettivazione/Oggettivazione

Anche la riduzione, che giunge fino all'annullamento, della distanza fra soggetto e oggetto costituisce un punto di contatto fra Kafka e Bernhard. Ciò vale, fra l'altro, per

¹⁰ Th. Bernhard, *Korrektur*, Frankfurt a.M. 1975, pp. 142 e 122.

¹¹ Heinz Politzer, *Franz Kafka. Parable and Paradox*, Ithaca 1962; versione tedesca: *Franz Kafka - Der Künstler*, Frankfurt a.M. 1965.

¹² K. H. Fingerhut, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspele*, Bonn 1969; Beda Alleman, *Kafkas 'Kleine Fabel'*, in: *Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger*, Berlin-New York 1975, pp. 465-484.

il rapporto fra il contenuto della narrazione e il personaggio, fra il personaggio e il narratore e per il rapporto fra io fisionale e autore come io non fisionale.

Nel « tipo di narrazione unidirezionale », definita da Beißner e Walser « formula fondamentale della struttura narrativa dei romanzi di Kafka »¹³, si realizza una « coincidenza delle ottiche dell'eroe e del narratore », che è espressione di una prospettiva assolutamente soggettiva¹⁴.

Tale prospettiva si riscontra anche sul piano delle microstrutture grammaticali. Quando per esempio « la trottole » — alla quale il filosofo tenta invano di carpire il segreto della « conoscenza dell'universale » — in un passaggio del testo viene definita « stupido pezzo di legno »¹⁵, dobbiamo riferire l'aggettivo non alla trottole, ma alla prospettiva soggettiva del filosofo stesso, che ancora una volta ha fallito. L'inizio della favoletta, che spesso ha dato da fare alla *Kafka-Forschung*, mostra in maniera ancora più chiara la oggettivazione della prospettiva soggettiva:

« Ahi » disse il topo, « il mondo diventa ogni giorno più stretto. »¹⁶

Perché il topo non dice il « mio mondo »? Per mascherare la prospettiva soggettiva, oppure per dar risalto alla universalizzazione tipica della parabola.

Osservazioni simili si impongono anche per gli « scritti non epici e autobiografici » di Kafka¹⁷. Per esempio lo « egli » di *Egli (Er)* potrebbe essere senz'altro sostituito da un « Io », dal momento che rappresenta soltanto « una maschera dell'Io »¹⁸. Nella *Lettera al padre (Brief an den*

¹³ Friedrich Beißner, *Der Erzähler Franz Kafka*, Stuttgart 1952; Martin Walser, *Beschreibung einer Form*, München 1961. Si veda anche *Einsinnigkeit*, in: *Kafka-Handbuch*, cit., II, pp. 41-43.

¹⁴ *Ivi*, p. 41.

¹⁵ Si veda nota 2 (trad. it. da F. Kafka, *Racconti*, cit., p. 249).

¹⁶ F. Kafka, *Beschreibung eines Kampfes*, cit., V, p. 91 (testo it. F. K., *Racconti*, cit., p. 452).

¹⁷ Riprendiamo la classificazione del *Kafka-Handbuch*, cit., II, p. 470 e sgg.

¹⁸ F. Kafka, *Beschreibung eines Kampfes*, cit., V, pp. 216-222. L'interpretazione citata si trova in *Kafka-Handbuch*, cit., II, p. 494.

Vater) Kafka, nel descrivere il rapporto col padre — cioè nel momento in cui la carica soggettiva è maggiore — ricorre al linguaggio astratto e generalizzante delle formule matematiche come fa Musil quando parla del rapporto fra A-uno e A-due ne *Il merlo (Die Amsel)*, per poi far violentemente risaltare, per contrasto, in questa cornice spersonalizzata l'elemento singolare, personale di questo rapporto:

[...] qui, forse, anche la nostra innocenza diventa evidentissima. A dà a B un consiglio franco, rispondente alla sua concezione della vita; un consiglio forse non troppo bello, anche se in questa città è ancora oggi largamente diffuso ed è forse in grado di evitare danni alla salute [il riferimento è alla prassi sessuale. W.W.] Questo consiglio non è molto tonificante dal punto di vista morale per B [...] del resto egli non è obbligato a seguire il consiglio; il consiglio non significa, comunque, che su B debba crollare tutto il suo mondo futuro. Eppure succede proprio una cosa del genere, ma soltanto perché tu sei A e io sono B¹⁹.

La scrittura narrativa di Bernhard appare a prima vista ben distante dalla unidirezionalità. Questo risalta con evidenza da un raffronto tra il romanzo di Bernhard *Correzione (Korrektur)* e *La tana (Der Bau)*, un racconto di Kafka la cui particolare struttura è tipicamente unidirezionale. In entrambi i casi si tratta di una costruzione con la quale l'eroe si identifica e per mezzo della quale si realizza. In queste due opere siamo di fronte a una perfezione che, o non è raggiungibile o, se viene raggiunta, annienta. Mentre però l'Io narrante di Kafka opera, vive, fa riflessioni in totale solitudine, il personaggio di Bernhard è immerso — almeno a prima vista — in una rete di rapporti col mondo esterno. L'Io narrante non è lui ma il suo amico. Si aggiunge inoltre una terza persona (Höller) con la quale il personaggio parla, quindi sua sorella per la quale egli erige la costruzione. Ad un esame più attento, però, risulterà che tutti questi personaggi non sono altro che la moltiplicazione dell'uno. Da un lato la distanza del personaggio viene apparente-

¹⁹ F. Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, VI, p. 155.

mente mantenuta fino alla fine mediante l'uso di citazioni in funzione di segnali (« così Roithamer », « 7 giugno »)²⁰, dall'altro tutto ciò che succede e tutti gli altri personaggi confluiscono proprio nella prospettiva del personaggio principale. Lo stesso si potrebbe dire anche per gli altri personaggi di Bernhard.

I dialoghi svelano infine la loro vera natura di monologhi. « Carcere di soliloqui », nota Roithamer negli appunti che chiudono *Correzione*²¹. « Tutti riescono ormai a pronunciare soltanto monologhi », « viviamo in un'epoca di monologhi » dice il principe di *Perturbazione* (*Verstörung*)²². La forma monologica scoperta o mascherata come forma linguistica della « condizione dell'isolamento » risulterà — a dispetto della prima impressione — il tratto comune più significativo fra Bernhard e Kafka. Lo « imitatore di voci » di Bernhard²³, che tenta ripetutamente di imitare « alla perfezione le voci più o meno famose degli altri » e non riesce però a rifare la sua, è evidentemente chiuso nel suo Io, come la talpa de *La tana* di Kafka, che non ha nessuno all'infuori di sé, per garantirsi dal « suo posto di osservazione »²⁴ il ritorno nella tana, che ipotetiche mire di nemici potrebbero mettere in pericolo.

Anche in Bernhard si ritrova quella soggettività oggettivata che abbiamo già riscontrata in tutti gli elementi della prosa di Kafka, dalla prospettiva della narrazione all'uso di aggettivi riferiti al soggetto. Questa soggettività oggettivata ha scatenato violente polemiche a proposito dei dati numerici citati nella prima parte dell'autobiografia di Bernhard *La causa*. Lo scrittore che riferisce delle migliaia di morti sotto le bombe a Salisburgo, o alla stazione di

²⁰ Th. Bernhard, *Korrektur*, Salzburg 1975, p. 363.

²¹ *Ivi*, p. 361.

²² Th. Bernhard, *Verstörung*, cit., p. 167.

²³ *Der Stimmenimitator* è il racconto che dà il titolo a una raccolta di prose brevi pubblicate a Frankfurt a.M. nel 1978, pp. 9-10.

²⁴ F. Kafka, *Der Bau*, in: F.K., *Beschreibung eines Kampfes*, cit., pp. 132-165, in particolare p. 144.

Salisburgo, costruisce una narrazione che si regge solo dalla prospettiva del giovane tredicenne in essa raffigurato e da quella del narratore presente in un luogo, « dove tutto ciò che il nostro sguardo raggiunge, ci appartiene e ci riguarda »²⁵.

Alternative senza alternativa

Gerhard Neumann, in un saggio famoso, ha individuato nel « paradosso sfuggente » il tratto peculiare dello stile narrativo di Kafka²⁶. Esso si distinguerebbe dal « paradosso classico », in quanto il suo « controribaltamento » non riconduce alla normalità (al non-paradossale), a ciò che può essere considerato convenzionalmente « logico », ma rispinge verso « l'incomprensibile », verso il contraddittorio. Il paradosso non si risolve perché il « ribaltamento » del paradosso classico si unisce ad « una 'deviazione' dagli schemi convenzionali del pensiero ». Come esempio-chiave Neumann riporta il sedicesimo aforisma delle *Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via* (*Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg*): « Una gabbia andò a cercare un uccello »²⁷. Il contro-ribaltamento suonerebbe così: « Un uccello andò a cercare una gabbia ».

Si può interpretare questo aforisma in senso metaforico e applicare questa chiave di lettura alle opere di Kafka — in quanto, come abbiamo già accennato all'inizio, esiste una rete di corrispondenze fra forme piccole e forme di grandi dimensioni. Nel *Processo*, per esempio, si può leggere in questa chiave il rapporto fra le autorità della

²⁵ Th. Bernhard, *Die Ursache*, cit., pp. 83 e 126.

²⁶ Gerhard Neumann, *Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas « Gleitendes Paradox »* in: « Deutsche Vierteljahrsschrift », 42 (1968), pp. 702-744; ripubblicato in: *Franz Kafka* a cura di H. Politzer, Darmstadt 1973, pp. 459-515.

²⁷ F. Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, cit., VI, p. 31.

legge e Josef K.²⁸ e in *La condanna (Das Urteil)* il rapporto del padre col figlio Georg Bendemann.

Ugualmente importante mi sembra la constatazione che il paradossale contro-ribaltamento nell'opera di Kafka ha lo stesso valore e viene applicato con la stessa frequenza del paradosso stesso, anche se ciò non avviene letteralmente dando luogo a un vero e proprio aforisma, ma piuttosto nella forma di un ampliamento metaforico. Il topo della *Favoletta* che ha paura della vastità del mondo e che inizialmente gioisce nel vedere i muri « a destra e sinistra » cerca, in senso traslato, la gabbia; lo stesso dicasi per la talpa che costruisce la « tana ».

Aggiungere che il paradosso e il paradosso ribaltato possono coesistere, anzi formare una coppia inscindibile, significa arricchire ulteriormente la nostra analisi. Fino a un certo punto Josef K. cerca il tribunale e Georg Bendemann il giudizio del padre e quindi, in senso metaforico, la gabbia. Fino a un certo punto è il dilemma fra la trappola e le fauci del gatto a investire il topo, la tana a investire la talpa, quindi, in senso metaforico, è la gabbia che cerca l'uccello.

« Una gabbia andò a cercare un uccello ». « Un uccello andò a cercare una gabbia », il paradosso e il paradosso ribaltato si presentano come due alternative che hanno come scopo la prigionia e la morte; la vera alternativa, quella della salvezza, non esiste. A questo punto accanto e dietro al paradosso sfuggente si delinea con chiarezza una caratteristica peculiare del mondo kafkiano: quella che vorrei chiamare delle « alternative senza alternativa » (senza via d'uscita, senza salvezza). Queste alternative senza alternativa compaiono, per esempio, nella *Favoletta* subito duplicate e gerarchizzate; ci troviamo di fronte, insomma, ad una alternativa fra vastità angosciante (mancanza di limiti) e angustia angosciante (restringimento entro dei limiti) e, all'interno dell'angustia angosciante, ad una alternativa fra la

²⁸ Si veda a questo proposito il *Kafka-Handbuch*, cit., II, p. 496, anche se in quella sede l'interpretazione è capovolta nel senso di un « rapporto di Josef K. con le autorità della legge ».

trappola e le fauci del gatto. Tutte queste alternative, sia quella gerarchicamente superiore che quella subordinata, portano allo stesso risultato: allo sconvolgimento, alla distruzione.

Le alternative senza alternativa avvicinano Thomas Bernhard particolarmente a Kafka. Queste alternative — « gioco linguistico » nel senso di Wittgenstein che si può cogliere nella sua esatta portata, cioè come forma di espressione, di pensiero e di vita — sono ciò che si nasconde dietro i soliti discorsi sul « pessimismo » di Kafka e di Bernhard. Il principe in *Perturbazione* pratica esemplarmente questo gioco linguistico proprio nel passo-chiave già citato a proposito della forma monologica:

« Tutti riescono a pronunciare ormai soltanto monologhi », disse il principe, « viviamo in un'epoca di monologhi » [e poi correggendosi] « Ma i monologhi sono insensati come i dialoghi » [e subito dopo correggendosi ancora] « anche se molto meno insensati »²⁹.

Dialogo-monologo, queste alternative che nelle tipologie generali e nelle collocazioni storiche della lingua, della religione, della cultura e dell'arte assumono un ruolo importante, appaiono qui alternative senza alternativa, laddove la contrapposizione messa in sordina fra « ugualmente insensato » e « molto meno insensato » non fa che accentuarne la contraddittorietà.

Tutta una serie di brevi prose contenute nello *Imitatore di voci (Stimmenimitator)* rappresentano variazioni delle alternative senza alternativa, così per esempio *Emigrato (Ausgewandert)*³⁰, *Due fratelli (Zwei Brüder)*³¹, *Fortuna (Glück)*³². L'uomo della Stiria, « finché non trova pace o in Australia o in Stiria » — segue l'esempio di suo padre che per « almeno venti volte » è andato e tornato dalla Stiria alla Carinzia « fin quando non trova pace in Carinzia impiccandosi ad un gancio di ferro per nostalgia della

²⁹ Th. Bernhard, *Verstörung*, cit., pp. 166-167.

³⁰ Th. Bernhard, *Der Stimmenimitator*, cit., pp. 62-63.

³¹ *Ivi*, pp. 101-102.

³² *Ivi*, p. 157.

Stiria ». Il passo rivela in maniera evidente la comicità di Bernhard, comicità che, del resto, percorre tutta la sua prosa e il suo teatro e le cui radici più profonde sono da ricercare in una concezione del mondo come « quintessenza della commedia »³³. Questa comicità, come quella di Kafka, è strettamente legata alle alternative senza alternativa.

I « due fratelli », che, « seguendo la loro inclinazione », si sono « naturalmente separati nel momento decisivo della loro vita », andando in opposte direzioni — vivendo l'uno esclusivamente per la propria filosofia, l'altro per i propri affari — sono « approdati coerentemente alla loro morte », per strade diverse. Uno ha « lavorato fino a morirne », l'altro « ha letto fino a morirne ».

In *Fortuna* siamo di fronte a una variazione politica del motivo. Il professore che è fuggito per mettersi in salvo dal dominio assoluto dei potenti, vede finalmente realizzata nella sua patria l'alternativa ad opera degli anarchici. Fiducioso torna in patria, « una volta al confine viene arrestato e gettato in carcere » proprio dal « nemico più risoluto » di quel presidente dei ministri assassinato a causa del quale era dovuto fuggire.

Per quanto riguarda i romanzi di Bernhard mi limito soltanto a citare due riflessioni di Konrad, la figura centrale de *La fabbrica di calce* (*Das Kalkwerk*):

La cosiddetta convivenza è una menzogna; dato che la cosiddetta convivenza ideale non esiste non c'è qualcuno che ne abbia diritto;

³³ Th. Bernhard, *Das Kalkwerk*, Frankfurt a.M. 1970, p. 88. « Per lui tutto era in continuazione l'assoluto che minaccia di annientarlo. Dove capita, dove arriva uno come lui va a finire in mezzo all'irritazione, al limite dell'irritazione. Ma nulla è più comico di tutto il resto e — sembra che abbia detto — per questo tutto è sopportabile, proprio perché è comico. Al mondo non abbiamo nient'altro che la quintessenza della commedia e possiamo fare quello che vogliamo, tanto dalla commedia non ne veniamo fuori; il tentativo di millenni di trasformare la commedia in tragedia non poteva per altro che fallire, sembra che abbia detto. Infatti quella storia della fabbrica di calce — sembra che abbia detto Konrad all'ispettore del genio civile — come dice Wieser, non è altro che una commedia ».

sposarsi è come stringere amicizia, significa prendere su di sé coscientemente lo stato di *doppia disperazione* e di doppio esilio, vorrebbe dire passare dal limbo della solitudine all'inferno della convivenza³⁴.

Egli, Konrad, si era ritirato con sua moglie dalla società, che da molto tempo era ormai soltanto una cosiddetta società [...] Una continua mancanza di rapporti sociali, però, rende ottusi come avere continui rapporti sociali e così via [...]»³⁵.

Qui le alternative negative sono connesse con la prospettiva del perdurare di una condizione tormentosa frequente anche in Kafka (per esempio: *In loggione* [*Auf der Galerie*], *Il cacciatore Gracco* [*Jäger Gracchus*], *Un messaggio dell'Imperatore* [*Eine kaiserliche Botschaft*]).

A una analisi più attenta si noteranno comunque, all'interno delle corrispondenze, anche differenze pronunciate. Analizziamo nella sua funzione la congiunzione « ma ». Non è un problema di poco conto, come si potrebbe pensare in un primo momento, tanto è vero che ormai da lungo tempo è stato riconosciuto il suo significato per lo stile e la struttura del pensiero di Kafka³⁶. Nella *Favoletta* la congiunzione « ma » sottolinea la svolta del percorso, che dalla speranza in una alternativa felice che si sostituisca alla vastità angosciante che s'apre davanti al topo, conduce a una situazione senza vie d'uscita, come quella che si va creando fra l'angustia micidiale della trappola e l'angustia altrettanto micidiale delle fauci del gatto. Illusione e disillusione cozzano violentemente l'una contro l'altra e vengono vissute traumaticamente:

[...] corrovo ed ero felice di vedere finalmente muri a destra e a sinistra in lontananza, *ma* questi lunghi muri si avvicinano fra loro così in fretta che sono già nell'ultima stanza [...]»³⁷. [corsivo dell'A., W.W.]

³⁴ Th. Bernhard, *ivi*, p. 185.

³⁵ Th. Bernhard, *ivi*, pp. 174-175.

³⁶ *Kafka-Handbuch*, cit., II, p. 186.

³⁷ F. Kafka, *Beschreibung eines Kampfes*, cit., V, p. 91 (testo it. da F.K., *Racconti*, cit., p. 452).

Nel romanzo *Perturbazione* di Bernhard la situazione è completamente diversa; il principe passa come se niente fosse dall'affermazione generalizzante: « Tutti riescono ormai a pronunciare soltanto monologhi », a una affermazione come questa: « *ma* i monologhi sono insensati come i dialoghi [...], anche se molto meno insensati ». La congiunzione « *ma* » non segnala in questo passo forti contrasti, cesure nette, ma soltanto un passaggio all'interno di una serie di variazioni sullo stesso tema, che possono dunque ben tollerare la presenza di contraddizioni logiche.

L'esempio da noi scelto non è isolato, anzi ci consente di dedurre conclusioni generali. Kafka fa uso di antitesi e svolte decise inserendole in un processo in cui le illusioni ripetutamente vengono corrette da disillusioni, nel quale però ricompaiono continuamente attese successivamente contraddette. A questo processo corrispondono le caratteristiche stilistico-grammaticali da noi precedentemente rivelate ad altro proposito³⁸: le frequenti contrapposizioni e i repentini capovolgimenti nell'uso dei modi verbali fra congiuntivo perfetto (col valore di « soltanto pensato », « soltanto desiderato ») e l'indicativo (col valore di « [realmente] dato ») — impiegati per rappresentare tentativi di fuga da condizioni preesistenti, tentativi che vengono ripetutamente intrapresi e che sono destinati sempre a fallire. *La tana* è da questo punto di vista esemplare, mentre quanto abbiamo detto si presenta in un'annotazione di diari in forma sintetica e può valere quale definizione della scrittura di Kafka:

« Tutta questa letteratura è un assalto al limite »³⁹.

In Bernhard troviamo variazioni dell'uguale, proseguibili a piacere e tuttavia strutturate da un punto di vista

³⁸ Walter Weiss, *Dichtung und Grammatik. Zur Frage der grammatischen Interpretation*, in: W. W., *Satz und Wort im heutigen Deutsch*, Düsseldorf 1967, pp. 236-258.

³⁹ F. Kafka, *Tagebücher*, cit., VII, p. 405 (testo it. da F. K., *Diari 1910-1923*, cit., II, p. 205).

retorico-musicale⁴⁰; esse sono caratterizzate soprattutto dal ricorso a numerose ripetizioni: in questo processo è evidente che le singole affermazioni perdono la loro consistenza; tutto questo ci ricorda quel fenomeno che nella letteratura barocca è stato definito un « nominare ripetuto »⁴¹. Questa caratteristica stilistico-grammaticale che potrebbe essere considerata, in un primo momento, simile al congiuntivo ipotetico di Kafka è, a ben guardare, ascrivibile a questo « nominare ripetuto ». Con ciò intendo il continuo passaggio da un discorso mediato a uno diretto, dal congiuntivo all'indicativo, e la sua distribuzione su più personaggi, con il risultato di dar luogo a costellazioni estremamente complicate e di difficile decifrazione. Ecco un esempio tolto da *La fabbrica di calce*:

Una testa completamente isolata dal mondo esterno potrebbe scrivere questo studio più facilmente di una testa legata al mondo esterno, alla società. Ma quanta più concentrazione sarebbe necessaria — sembra che Konrad abbia detto all'ispettore del genio civile (come dice Wieser) — per progettare prima un tale studio in una testa come la sua e poi per ritenerlo in una testa come la sua, senza che essa risulti completamente isolata dal mondo esterno, diciamo pure dalla società, poiché questa testa è pur sempre parte di una persona comunque non isolata dalla società. Testa e persona, come Lei sa — sembra che Konrad abbia detto all'ispettore del genio civile (a quel che riferisce Wieser) — sono una unità inscindibile⁴².

La pluristratificazione del discorso e la molteplicità delle figure risulta essere un fenomeno di superficie, cioè una variazione multiforme dell'identico. Non si tratta tanto di una innovazione qualitativa o di un mutamento, quanto piuttosto di un'amplificazione continua e di un girare ri-

⁴⁰ Bernhard critica i suoi critici e interpreti perché essi non terrebbero nel giusto conto sia l'aspetto musicale della sua scrittura, sia gli effetti comici. La variazione in Bernhard non ha un mero significato contenutistico.

⁴¹ Marian Szyrocki, *Die deutsche Literatur des Barock*, Reinbek b.H. 1968, p. 32.

⁴² Th. Bernhard, *Das Kalkwerk*, cit., p. 85. Si veda per questo fenomeno anche il testo citato alla nota 33.

petuto intorno alla stessa affermazione: innovazione, dunque, come variazione. Il principe in *Perturbazione* esprime chiaramente il senso di questo principio:

[...] siamo chiusi in un mondo che cita continuamente tutto, siamo chiusi in una continua citazione, che coincide col mondo stesso [...] ⁴³.

Figurazione chiusa in sé

La formulazione appena addotta sembra rivolgersi anche contro la distinzione da noi tentata, poiché essa pone l'accento su due aspetti di quella concordanza. Da un lato abbiamo il « circolo paradossale », che qui si delinea e che oggi costituisce un punto fermo della critica kafkiana ⁴⁴ (in questa sede ce ne siamo occupati a proposito della formula delle alternative senza alternativa). Dall'altro abbiamo incontrato il tema della figurazione chiusa in se stessa, tema che compare nell'immagine del carcere. Lo troviamo in Kafka in testi come *Il cruccio del padre di famiglia* (*Sorge des Hausvaters*) (Odradek), in *La tana e Nella colonia penale* (*In der Strafkolonie*) (« il singolare apparato ») ⁴⁵; in Bernhard nei romanzi *La fabbrica di calce* e *Correzione* (il cono). Figurazione chiusa in sé e circolo paradossale sono connessi intimamente, nel senso che il circolo paradossale agisce proprio a contatto e sulle figurazioni chiuse in sé stesse.

Se si esaminano queste considerazioni e queste osservazioni di dettaglio desunte più o meno intuitivamente,

⁴³ Th. Bernhard, *Verstörung*, cit., p. 169.

⁴⁴ Peter U. Beicken, *Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung*, Frankfurt a.M. 1974, p. 148; Jürgen Kobs, *Kafka*, Bad Homburg v.d.H. 1970, p. 33.

⁴⁵ F. Kafka, *Erzählungen*, cit., IV, p. 151. Nei frammenti di *La colonia penale* si legge: « il viaggiatore dovette reprimere con violenza la tentazione che lo assaliva di un ordine perfetto che si era fatto in questo caso ». [Versione del traduttore] - F. Kafka, *Tagebücher*, cit., VII, p. 384.

risulterà una serie straordinaria di concordanze. Ne riporto solo una scelta.

La tana e *La fabbrica di calce* sono intimamente legati agli 'eroi', cioè alla talpa e a Konrad, in quanto rappresentano forme, realizzazioni della loro esistenza. La tana e la fabbrica di calce sono vissuti come luoghi ideali, come realizzazioni alle quali tendere; essi sono caratterizzati, sia all'interno che all'esterno, da una pace assoluta. Devono proteggere fino a eliminare addirittura ogni pericolo che possa venire da intrusi. A questo scopo sono accuratamente costruiti in funzione di trappola o di labirinto. Essi rappresentano quindi un perfetto isolamento dal « mondo esterno ».

In entrambi i progetti però si palesano difetti che possono essere causa di tutto: dal disturbo della quiete alla distruzione della costruzione stessa. L'assoluto isolamento delle costruzioni attira disturbatori; la sensibilità dei loro architetti e abitatori ne viene affinata al punto che essi stessi non riescono più a distinguere se i rumori molesti o addirittura minacciosi siano dovuti a intrusi o a loro stessi. Ciò si può dire sia per il « sibilo quasi impercettibile » ⁴⁶ che toglie all'animale ogni sicurezza nella sua tana, sia per le riflessioni di Konrad:

Ma persino nella fabbrica di calce, in cui non c'è pressoché nulla si è continuamente distratti [...] in fondo ci sono solo nemici, e il proprio io è quello più accanito ⁴⁷.

Come si vede, tutto sfocia nel modello delle alternative senza alternativa:

Ci potremmo ritirare, dunque, e si potrebbe ritirare tutto dal tutto per tornare al tutto, insomma non si potrebbe ritirare proprio niente e così di seguito. Ciò causerebbe la condizione perpetua della disperazione mortale ⁴⁸.

⁴⁶ F. Kafka, *Beschreibung eines Kampfes*, cit., V; p. 149 (testo it. da F. K., *Racconti*, cit., p. 529).

⁴⁷ Th. Bernhard, *Das Kalkwerk*, cit., p. 87.

⁴⁸ Th. Bernhard, *op. cit.*, p. 149.

« Ma tutto restò immutato », questa è l'ultima frase de *La tana* che fissa per iscritto questa « condizione perpetua » di paura e di inquietudine dell'animale.

Una differenza potrebbe risultare, a un primo esame, dalla disposizione all'interno della fabbrica di calce che è funzionale per Konrad al suo studio (sull'udito), cioè a una forma spirituale dell'esistenza, mentre la talpa sembra costruire la sua tana solo con il corpo e con esso abitarla. Come si ricorderà l'animale per il suo « lavoro » ha « a disposizione ... solo la fronte »; ciò induce anche in questo caso a una interpretazione metaforica (determinazione contestuale), connessa con l'esistenza spirituale, la creazione spirituale⁴⁹.

L'unica differenza netta consisterebbe dunque nel carattere radicalmente unidirezionale o meglio monodico de *La tana* nei confronti della struttura polifonica de *La fabbrica di calce*, e nel fatto che Bernhard include nel romanzo la moglie di Konrad. Ma anche questo ha un valore relativo, in quanto — come abbiamo precedentemente accennato — tutti gli altri personaggi e le altre prospettive vengono riassorbite da Konrad nella sua soggettività. L'assassinio di sua moglie non fa che confermare definitivamente tale situazione.

Il cono di *Correzione* è, come abbiamo visto per *La tana* e *La fabbrica di calce*, indissolubilmente legato all'« eroe » Roithamer. Esso è scelto come luogo ideale per il compimento, la realizzazione di Roithamer e di sua sorella, ma alla fine risulterà il luogo in cui si consumerà la distruzione. Come la fabbrica di calce, anche il cono è in rapporto funzionale con uno studio che avrà per oggetto, non da ultimo, il cono stesso:

Su Altensam e su tutto ciò che ha rapporto con Altensam, con particolare riguardo al cono.

In maniera più pronunciata della « tana » e della « fabbrica di calce », il « cono » assolve anche alla funzione di oggetto

⁴⁹ A questo proposito cfr. *Kafka-Handbuch*, cit., pp. 393-394.

che viene osservato e giudicato dall'esterno. Ciò lo avvicina a Odradek de *Il cruccio del padre di famiglia*. « Questo oggetto » che oscilla tra cosa (« es ») e persona (« er ») compare esclusivamente nella prospettiva del padre. Esso viene così caratterizzato:

[...] l'insieme appare privo di senso ma, a suo modo, completo⁵⁰.

Lo stesso può dirsi del cono. Ulteriori concordanze si riferiscono al labile equilibrio⁵¹, allo stretto legame a uno spazio determinato (« la nostra casa », « la radura » tra Altensam e Stocket), e che, poi, viene a sua volta relativizzato (« senza fissa dimora », la tensione tra Altensam e Cambridge)⁵²; altra concordanza è la funzione come oggetto di ricerche e di speculazioni: la durata della vita di Odradek e del cono che sopravvivono a coloro che li studiano o li hanno prodotti.

Pur fra tante concordanze ci troviamo di fronte a una differenza che risulterà poi problematica a un esame più attento. Mentre Roithamer progetta e costruisce il cono — accompagnandolo con uno studio che viene continuamente corretto — proprio come l'animale apporta continue modifiche alla sua tana, Odradek si trova già nella casa del padre come uno strano inquilino. Se però si tiene conto che Odradek, a causa della sua « piccolezza », viene « trattato » dal padre « come un bambino », ne risulterà un rapporto di tipo biografico, una specie di *pendent* alla *Let-*

⁵⁰ F. Kafka, *Erzählungen*, cit., IV, p. 129 (testo it. da F.K., *Racconti*, cit., p. 252).

⁵¹ In *Korrektur* a cominciare dal motto: « Per un equilibrio stabile del corpo è necessario che esso abbia almeno tre punti di sostegno non collocati in linea retta, così dice Roithamer ». [Versione del trad.] Considerazioni simili si ritrovano in Odradek: « Per mezzo di questa [...] [bacchettina], [...] da una parte e di uno dei raggi della stella dall'altra, quest'arnese riesce a stare in piedi, come su due gambe ». (testo it. da F.K., *Racconti*, cit., p. 252).

⁵² Tensione e identità sono strettamente connesse: « Totale chiusura in Cambridge si alternava con totale chiusura nel bosco di Kobernaufen ... » [Versione del trad.] Th. Bernhard, *Korrektur*, cit., p. 334.

tera al padre, in cui Odradek prende il posto dell'autore nel suo ruolo di figlio.

Anche in un altro senso ricompare in Kafka un rapporto di tipo metaforico con la propria opera, soprattutto se si tiene conto che il racconto immediatamente successivo (*Undici figli* [*Elf Söhne*]) — che inizia con la frase « Ho undici figli » — è stato posto in relazione — e il rapporto è plausibile — con undici prodotti letterari di Kafka⁵³. È chiaro che in questo modo l'autore si assume quasi il ruolo del padre di famiglia. La differenza fra la prospettiva unidirezionale del padre di famiglia e l'apparente molteplicità di prospettive di *Correzione* si annulla, come abbiamo visto a proposito de *La tana* e de *La fabbrica di calce*.

Ancora una corrispondenza fra Bernhard e Kafka riguardo alla figurazione chiusa in sé merita di essere ricordata. Essa unisce, come un filo *La fabbrica di calce* e *Correzione* con *La tana* e *Favoletta*. Della fabbrica di calce si dice:

Tutta la costruzione mira a un inganno assoluto; chi giudica superficialmente cade comunque nella trappola⁵⁴.

Anche la costruzione del cono segue il modello della trappola:

Le porte del cono si aprono tutte verso l'interno, così dice Roithamer, proprio verso l'interno⁵⁵. [Versione del trad.]

Quest'ultimo esempio ci riporta d'altronde anche a considerazioni, già precedentemente avanzate, sulle differenze fra Kafka e Bernhard. Alla concisione delle frasi e delle immagini, particolarmente evidente nella *Favoletta* e nell'aforisma « una gabbia andò a cercare un uccello » si contrappongono le circonlocuzioni assai più ampie di

⁵³ Cfr. a questo riguardo *Kafka-Handbuch*, cit., II, pp. 340-342.

⁵⁴ Th. Bernhard, *Das Kalkwerk*, cit., p. 33.

⁵⁵ Th. Bernhard, *Korrektur*, cit., p. 345.

Bernhard. Queste circonlocuzioni talvolta si condensano in formulazioni incisive che però, a loro volta, le oltrepassano continuamente, relativizzandole, in un flusso discorsivo straripante, articolato secondo modi retorico-musicali. Non è certo un caso che in Kafka le prose brevi e brevissime abbiano un ruolo più importante, mentre la forma ampia del romanzo ha un peso relativamente inferiore di quanto abbia in Bernhard. Ciò non tocca le forti corrispondenze fra forme maggiori o minori, valide per entrambi gli scrittori e che autorizzano il metodo della sostituzione e chiarificazione reciproca applicato in questo nostro studio.

Ricapitolazione - Prospettive letterarie

Riassumiamo: esaminando gli aspetti della universalizzazione, della soggettivazione-oggettivazione, delle alternative senza alternativa e della figurazione chiusa in sé, sono risultate corrispondenze molto pronunciate fra Kafka e Bernhard. Le differenze riguardano lo stile, ma con esso e al di là di esso anche l'*ethos*. Definizioni come quelle che seguono possono valere solo per Kafka: « Tutta questa letteratura è un assalto al limite »⁵⁶.

Fin dai primordi non c'è nei testi scritti dei popoli un altro libro che possa aiutare meglio gli impotenti a tener testa con dignità e insieme indignazione a un ordine universale vissuto come nemico mortale. [Così Peter Handke nel suo discorso su Kafka a proposito del *Processo*]⁵⁷.

Al di là delle differenze c'è ancora una concordanza che risulta da quanto esposto fino a questo punto, anche se non è stata ancora nominata esplicitamente: la coerenza dei due autori, che nella sua consequenzialità si avvicina alla monomania. Con ciò potrebbe spiegarsi quella forza

⁵⁶ Cfr. nota 39.

⁵⁷ P. Handke, *Das Ende des Flanierens*, Frankfurt a.M. 1980, pp. 156-157 (discorso tenuto in occasione del conferimento del Premio Franz Kafka nel 1979).

che emana da Bernhard e da Kafka, le cui opere attirano e avvincono il lettore. In questo contesto non si può fare a meno di ricordare l'affinità che lega Kafka e Bernhard a un autore al quale essi tributano qualcosa che supera il puro apprezzamento e la semplice conoscenza. Ci riferiamo a Adalbert Stifter. Non è questa la sede per tracciare un raffronto, per il quale comunque molte sono le pezze d'appoggio.

In altro luogo abbiamo accennato al fatto che Stifter appartiene per la letteratura contemporanea austriaca alle figure più importanti per la tradizione⁵⁸. A tal fine non c'è bisogno di rifarsi esclusivamente al libro di Ulrich Greiner, *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze — Portraits — Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*⁵⁹.

Le dimensioni storico-letterarie del nostro raffronto cominceranno a precisarsi se si aggiunge che Kafka, con la sua scrittura per parabole, è diventato per la letteratura austriaca contemporanea, anche al di là di Thomas Bernhard, elemento costitutivo di una tradizione. Diciamo Kafka e non Brecht, cioè l'altro scrittore di parabole di lingua tedesca che nel XX secolo ha fatto tradizione, aggiungendo infine che una confluenza di Kafka e Stifter non si riscontra soltanto in Thomas Bernhard⁶⁰.

Riassumiamo queste dimensioni in un quesito conclusivo per il quale non abbiamo una risposta convincente, tutt'al più solo un paio di argomenti affrettati e sfuggenti: quale significato può avere la costellazione Stifter-Kafka-Bernhard — che coincide con i momenti storici fondamentali della letteratura austriaca — al fine di caratterizzare e di collocare in un determinato contesto tale letteratura?

⁵⁸ Cfr. il mio contributo *Österreichisches in der österreichischen Gegenwartsliteratur*, relazione tenuta al Simposio *Literatur aus Österreich - österreichische Literatur*, dal 10 al 12-11-1980 a Bonn e che comparirà nel 1981 per i tipi del Bagel-Verlag di Düsseldorf.

⁵⁹ München-Wien 1979.

⁶⁰ Ciò vale certamente per Handke e Peter Rosei.

L'ANIMALE E LA SUA TANA.

CONSIDERAZIONI SUL RACCONTO INCOMPIUTO DI KAFKA *

di
H. ALBERT GLASER
Essen

Per meglio capire le favole di Kafka può risultare produttivo collocarle nel contesto della tradizione tedesca della favola, per esempio confrontarle con le favole di Lessing. Lessing, che nelle sue storie di animali si rifaceva principalmente a Esopo, intendeva illustrare attraverso il comportamento degli animali diversi principi relativi a tipi umani di comportamento. La trasposizione di situazioni in un mondo che era considerato più semplice rispetto a quello complicato degli uomini, consentiva di esemplificare nella monodimensionalità del comportamento degli animali i tratti tipici del comportamento umano e ciò — secondo Lessing — facendo ricorso « alla costanza dei loro caratteri, universalmente nota »¹. In tal senso le favole lessinghiane si risolvono in una raffigurazione di una dottrina morale, vero scopo della narrazione. Alla univocità della morale contenuta in una favola fa riscontro poi la semplicità della narrazione.

Già il romanticismo ha smentito la fiducia dell'Illuminismo nella possibilità di esprimere univocamente e immediatamente nella storia e nella vita individuale i concetti elaborati dall'intelletto. Lessing nei *Saggi sulla favola*

* Traduzione di Francesco Maione.

¹ Gotthold Ephraim Lessing, *Abhandlungen über die Fabel*, 1759.

(*Abhandlungen über die Fabel*) chiede ancora alla favola di rappresentare solo una « verità morale » mentre qualunque « verità estranea », al di là di quella morale, sarebbe — secondo Lessing — senza alcuna « utilità ». I racconti di animali di Hoffmann, invece, non conoscono più, ormai, l'univocità di un postulato morale deducibile dai comportamenti umani². Anche i personaggi dei racconti di animali e i contorni degli eventi narrati perdono la loro univocità e incominciano a smarrirsi nella molteplicità dei significati. È difficile stabilire che cosa significhi o chi rappresenti Kater Murr, come è difficile capire il significato dell'insetto nel *Maestro Pulce* (*Meister Floh*). Il fatto che Hoffmann si ispiri alla filosofia dell'arte e della natura di Schelling autorizza a considerare le sue figure di animali cristallizzazioni momentanee di un flusso infinito di metamorfosi. È un flusso che collega virtualmente una figura a molte altre e nel quale essa può addirittura mutarsi in tutte le altre. Ne risulta che le favole di Hoffmann oscillano entro una molteplicità di significati che consente una pluralità di interpretazioni.

La contraddittorietà che caratterizza le interpretazioni delle narrazioni hoffmanniane di animali viene oscurata dalla molteplicità quasi caotica delle interpretazioni cui l'opera di Kafka è stata sottoposta. Se si raccolgono tutte le interpretazioni di *Indagini di un cane* (*Forschungen eines Hundes*), di *Una relazione per un'Accademia* (*Bericht für eine Akademie*), di *Giuseppina, la cantante ovvero Il popolo dei topi* (*Josephine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*), per non parlare poi de *La tana* (*Der Bau*), i significati che ne emergono risultano così divergenti da rendere difficile fissare l'identità di questo autore di cui rimane costante solo il nome, Kafka.

Più si estende la molteplicità dei valori semantici delle narrazioni di animali, meno è lecito continuare a parlare di favole nel vero senso della parola; il termine favola vuol dire attribuire a determinate figure di animali e ai loro

² *Ivi*.

comportamenti un significato definibile nella sua univocità. Nel caso di E. T. A. Hoffmann, e a maggior ragione a proposito di Kafka, non si può più parlare di favole, bensì di racconti di animali. Essi racchiudono sempre più in se stessi il loro significato, senza rimandare a valori ad essi esterni. L'accentuarsi di questa molteplicità di valori semantici è strettamente connessa con una progressiva acquisizione di autonomia estetica che percorre le narrazioni di animali da Lessing a Hoffmann fino a Kafka. Ciò significa che i racconti di animali di Hoffmann e Kafka raffigurano gli animali e le loro azioni non più semplicemente come allegorie, ma ipostatizzano in modo crescente la realtà autonoma delle loro figure. L'elemento animale non è più soltanto un analogo dell'elemento umano; esso rafforza piuttosto — al di là del puro carattere analogico — la propria consistenza assumendo realtà e sostanzialità autonome. Resta conservato però il carattere allegorico di rinvio a un significato esterno sicché l'elemento umano e quello animale cominciano a sovrapporsi e a fondersi. I racconti di animali di Kafka devono il loro fascino ad animali che pensano e parlano come uomini, ma che poi agiscono e si comportano come animali veri e propri. In linea di principio si può dire che tutte le figure di animali di Kafka sono incroci di esseri umani con bestie; si tratta di una sorta di « ircocervi », se è consentito il termine. Kafka in *Una relazione per un'Accademia* (*Bericht für eine Akademie*) — descrivendo l'emancipazione di una scimmia in un essere umano — prolunga la storia dell'umanità ben dentro la storia di una specie animale. La storia naturale mostra proprio il perpetuarsi dell'elemento bestiale nella specie umana. La storia animale all'interno dell'uomo affiora saltuariamente anche nei grandi romanzi di Kafka: per esempio quando Josef K. si accorge che due dita di Leni sono tenute insieme da una membrana come quella caratteristica degli anfibi.

Se nei racconti di animali di Kafka l'elemento animalesco si rafforza originando una sorta di naturalismo animale, la progressiva acquisizione di autonomia estetica comporterà necessariamente anche una proliferazione di

significati. I racconti rimandano da un lato a un significato preciso ad essi esterno, dall'altro evidenziano sempre più un significato autonomo. Fingerhut riferisce a proposito de *La tana (Der Bau)* le tendenze più significative nella storia della critica kafkiana.

1. - Un'interpretazione che fonda l'elemento biografico e psicologico vedrebbe nell'animale lo stesso Kafka; nella convivenza con Dora nell'appartamento berlinese la « tana » — il baluardo contro quei demoni che finora avevano dominato la sua esistenza. Il 'sibilo' sarebbe perciò un segno della minaccia alla 'quiete' trovata nell'isolamento. La minaccia poi può essere interpretata in diversi modi: per esempio su un piano strettamente biografico essa rappresenterebbe la malattia in progressivo e silenzioso peggioramento oppure il rifiuto dei genitori di Dora e Franz di consolidare la « tana » con un consenso alle nozze; oppure ancora la perdita dell'indipendenza per ragioni economiche (Brod);
2. - Nel rapporto fra l'animale e la sua « tana » si rifletterebbe la posizione che Kafka assume rispetto alla propria opera. Molti particolari avvalorano questa interpretazione. La produzione poetica conferisce a Kafka — come la tana all'animale — sicurezza, giustificazione della propria esistenza; essa rappresenta una parte del suo Io. Il sibilo che rende inquieto l'animale sarebbe la manifestazione cifrata della vendetta della creazione contro il creatore (Politzer)³;
3. - L'animale raffigura la totalità dell'umanità empirica nel suo rapporto con la sua vera identità e con il vero universale (Emrich);
4. - Il racconto rappresenta l'uomo in contrasto fra un mondo artificiale della coscienza (la « tana »), creato secondo principi razionali, e una natura pericolosa e

³ Karl-Heinz Fingerhut, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offen Erzählgerüste und Figurenspele*, Bonn 1969, pp. 196-199.

- immensa nella quale domina l'irrazionale sempre in agguato per distruggere l'opera dell'uomo (Bergel);
5. - L'abitante della tana è il 'Dasein' (l'esistenza), che fa l'esperienza nel proprio mondo della forza distruttiva dell'« essere ». La sua angoscia è l'angoscia di fronte alla « perdita dell'esistenza », l'effetto travolgente dell'essere vissuto come minaccia e che lo fa apparire come nulla (Ide);
6. - La tana è la rappresentazione figurativa di un processo interno alla psiche, nel quale l'uomo fa esperienza della vulnerabilità della propria essenza proprio per effetto di un « anti-ordine » da lui stesso creato (Henel);
7. - La tana è l'allegoria dello spirito che tenta di dare sicurezza a se stesso (Marache);
8. - In quanto figurazione essa illustra il tentativo di fuggire via dalla lotta, da quella guerra di annientamento che è la vita, di sfuggire al mondo per isolarsi in un mondo artificiale. Il sibilo rappresenta l'ingerenza del mondo esterno che condanna l'opera al fallimento (Schillemeit);
9. - La tana è una parte dilatata dell'Io di colui che l'abita e al tempo stesso è una porta attraverso la quale irrompe l'irrazionale; è un gioco in cui l'istinto di conservazione dell'Io (l'impianto della tana) ironicamente è messo al servizio dell'istinto di autodistruzione (irruzione del sibilo) (Sokel);
10. - L'angoscia dell'animale è metafora dell'angoscia del Dio ebraico esposto ai canti delle sirene del cristianesimo (Weinberg).

Se si considerano le dieci linee interpretative principali della critica kafkiana, si può affermare che non è stato tralasciato nulla. Nessun aspetto della narrazione è stato trascurato e sembra perciò totalmente inutile aggiungere una ulteriore interpretazione a quelle esistenti. Un aspetto singolare di questa situazione è che ognuna di esse si presenta con una pretesa di unicità. Di solito esse prendono l'avvio da una posizione polemica rispetto alle altre. Ogni

autore pretende di difendere la totalità del testo, il suo carattere recondito, refrattario a ogni interpretazione, contro i tentativi affrettati di ricondurre l'opera ad un significato univoco e determinato; insomma contro ogni ipotesi riduttiva. Una volta che tutte le altre interpretazioni siano state respinte per la loro provvisorietà e inadeguatezza, l'autore fornisce la propria che dovrebbe mettere in luce il significato del testo nella sua interezza. Quel significato totale, però, viene ad essere in definitiva solo un altro aspetto del testo rimasto finora in ombra. Alle varie interpretazioni riduttive se ne va ad aggiungere, quindi, un'altra.

Invece di formulare una nuova interpretazione che — vista la molteplicità di quelle esistenti — dovrebbe essere inventata, riteniamo più opportuno lavorare sulle diverse tesi, collegandole come in un *puzzle* fino a ottenere una combinazione nuova che metta in relazione tra loro gli aspetti divergenti delle varie ipotesi. Si tratta cioè di raccogliere interpretazioni diverse non solo per scinderne o avvicinarne a caso gli aspetti, ma per evidenziare la pluralità di significati del testo stabilendo un nesso armonico fra le varie interpretazioni.

Le interpretazioni di Politzer, Schillemeit e Sokel sono quelle che più si prestano a un tale lavoro di incastro. Certo non è errato definire la tana con il suo sistema di gallerie sotterranee un'opera d'arte, dal momento che la stessa talpa riferisce di aver ben martellato le pareti coi colpi di « maglio » della sua « fronte ».

Con la fronte dunque cozzai mille e mille volte per giorni e notti contro la terra ed ero felice se a furia di colpi mi sanguinava perché era la prova che la parete incominciava ad essere salda [...] ⁴.

⁴ « Mit der Stirn also bin ich tausend- und tausendmal tage- und nächtelang gegen die Erde angerannt, war glücklich, wenn ich sie mir blutig schlug, denn dies war ein Beweis der beginnenden Festigkeit der Wand [...] ». Franz Kafka, *Der Bau*, in F. K., *Die Erzählungen*, a cura di Klaus Wagenbach, Frankfurt a.M. 1961, p. 381. Testo it. da F. Kafka, *Racconti*, a cura di E. Pocar, Milano 1973³, pp. 512-13.

Tenendo conto che un po' prima la tana viene definita « il frutto di uno sforzo mentale », potremo anche accettare l'ipotesi che la costruzione artisticamente perfetta raggiunta con un tale lavoro dell'intelletto e della fronte rappresenti la stessa produzione letteraria. A favore di questa ipotesi parlano non solo il biografo Max Brod, ma anche le lettere e i diari nei quali la letteratura è definita baluardo e forza che deve assicurare allo scrittore protezione e solidità contro gli attacchi di un mondo esterno avvertito come nemico. Se invece si pensa che il sistema di gallerie e piazzole ubbidisce ai bisogni e alle esigenze avvertite dallo stesso architetto che nella tana si sente bene come a casa propria, non si potrà mettere in dubbio che la tana rappresenta il mondo interiore edificato dal suo costruttore a propria misura. Vive e riposa nella tana come nel proprio Io, finché è possibile. La quiete che l'« animale di bosco » trova nella sua tana è quella che Kafka ha sempre cercato e che infine trovò — come dice Brod — nell'appartamento berlinese in cui visse con Dora Dymant. Lettere e annotazioni di diario testimoniano fin troppo chiaramente la violenza e la disperazione con cui Kafka, nell'abitazione paterna, cercò di difendere lo spazio interno della sua stanza dagli attacchi della famiglia, e testimoniano ancora il logoramento e infine lo sconforto che gli costò la difesa di questo suo mondo isolato. Abitazione, opera d'arte e mondo interno — questi tre significati sono tutti presenti in *Der Bau*. Il mondo interno può essere contemporaneamente opera d'arte e abitazione, poiché il suo architetto l'ha costruito e attrezzato a misura dei suoi bisogni e desideri più intimi. Abitazione e opera d'arte, che ospitano l'animale, sono solo visuali diverse che esso fornisce del suo mondo interiore. Esse offrono aspetti esterni, mutevoli di un mondo interno sempre identico. Sia ricordata solo a margine la considerevole dimensione di questo aspetto esterno. L'animale riferisce che la sua tana ha cinquanta piazzole dove vengono ammucciate le provviste; ognuna delle piazzole si trova a cento metri di distanza dall'altra. Il mondo esterno del mondo interno misura perciò cinque chilometri: un ingrandimento chiaramente scherzoso del mondo interno, proiettato nello spazio.

Se è vero che la costruzione della tana sotterranea, la sua conservazione e l'approvvigionamento di viveri rappresentano l'orizzonte di vita della talpa — così come ci viene riferito — la tana circoscriverà lo spazio in cui si svolge la vita. Tutta la vita della talpa si esaurisce nella tana e per la tana. La totalità della vita si organizza in un misterioso labirinto sotterraneo il cui unico scopo è quello di proteggere l'animale dalla lotta annientatrice che può venire dal mondo esterno. Ma questa vita, di cui la tana è dunque immagine, non può esaurirsi nella costruzione, nel mantenimento e nella difesa della tana. Sono proprio le provviste di carni e certe manie di persecuzione che lasciano intravedere nella tana un'altra dimensione della vita. La caccia ad animaletti che sgusciano velocissimi attraverso le gallerie, la distribuzione delle provviste di carni nelle molte piazzole, le orgie gastronomiche, cui la talpa di tempo in tempo s'abbandona, mostrano la sua dimensione animalesca raffigurata con naturalismo ugualmente animalesco. L'avidità di carne, il piacere di fiutare sangue e altri succhi contrastano singolarmente con l'intelligenza raffinata messa in mostra nel monologo interiore, cui si lascia andare l'*animale rationale*. La talpa è sì ragionevole, ma solo fin tanto che non viene tormentata da angosce paranoiche; essa, però, è anche bestia in tutta la sua animalità. In questa talpa, che secondo Binder dovrebbe essere un tasso, struttura istintuale animale e razionalità sublime si sono fuse quasi come a dar vita ad un centauro mitologico.

Allora sto dunque sotto il musco, sopra la preda raccolta, in mezzo a pozze di sangue e succo di carni e potrei abbandonarmi al sonno desiderato⁵.

Ma animalità non significa soltanto l'idillio di un sonno bestiale confuso di sangue e di succhi di carni. Essa

⁵ « Dann also liege ich unter dem Moos, oben auf der eingebrachten Beute, umflossen von Blut und Fleischsäften, und könnte den ersehnten Schlaf zu schlafen beginnen ». *Ivi*, p. 395; ed. italiana p. 527.

si appropria realmente della carne, la fa a pezzi, la divora e ne sugge i succhi.

[...] tiro indietro una parte dei mucchi di carne, vi passo sopra e attraverso, di modo che ne ho soltanto una parte davanti a me, e ora è più facile portarla davanti, ma mi trovo totalmente circondato dalle masse di carne, in queste gallerie strette nelle quali non mi è sempre facile passare neanche quando sono solo, che potrei restare soffocato dalle mie stesse provviste, e talvolta riesco a salvarmi dalle loro masse urgenti solo divorando e bevendo⁶.

L'animale che racconta la sua storia è contemporaneamente qualcosa di più e di meno di un Io che si costituisce nella sua storia e attraverso di essa. Esso è insieme demiurgo, artista e architetto; ma anche animale. La vita che riempie di sé la tana non è — come propone Schillemeit — la condizione intermedia fra vita e morte nella quale il cacciatore Gracco percorre le acque della terra; questa vita raffigura con esattezza e con violenza un'esistenza animalesca, nella quale dominano istinti e riflessi condizionati. Il vegetariano Kafka non lascia dubbi sull'animalità di una tale vita. Fin troppo spesso la sua talpa è assalita da raptus, durante i quali la vorace avidità e l'istinto di caccia gli fanno perdere la ragione. L'animale sfoga contro l'ignoto e ipotetico nemico che lo perseguita una rabbiosa fantasia aggressiva:

Se almeno venisse subito, se almeno scoprisse con la sua sporca brama il mio ingresso, cominciasse a frugarvi, a sollevare il musco, se vi riuscisse, vi si insinuasse al mio posto o fosse già entrato fino al punto di lasciarmi scorgere un ultimo istante il suo didietro, avvenisse tutto ciò sicché finalmente potessi balzargli addosso furioso

⁶ « [...] reiße ich einen Teil der Fleischmassen zurück und dränge mich über sie hinweg, durch sie hindurch, nun habe ich bloß einen Teil vor mir, nun ist es leichter, ihn vorwärts zu bringen, aber ich bin derart mitten darin in der Fülle des Fleisches hier in den engen Gängen, durch die es mir, selbst wenn ich allein bin, nicht immer leicht wird durchzukommen, daß ich recht gut in meinen eigenen Vorräten ersticken könnte, manchmal kann ich mich schon nur durch Fressen und Trinken vor ihrem Andrang bewahren ». *Ivi*, p. 395; ed. italiana pp. 527-528.

bondo, libero da ogni scrupolo, e morderlo, dilaniarlo, straziarlo, dissanguarlo e aggiungere il suo cadavere al resto della preda [...]»⁷.

Nella sete di sangue della caccia selvaggia immagina di conficcare violentemente gli artigli e le zanne nel di dietro dell'ipotetico nemico. L'avidità di carne ha chiari tratti sadico-anali. La talpa fantastica anche sulla situazione opposta; infatti avverte « nelle gambe le zanne dell'inseguitore »⁸. Le fantasie sadico-anali si appuntano all'ingresso della tana. A questo ingresso, cioè nel luogo in cui o si viene addentati o si addenta, c'è sempre qualcuno, vuoi l'inseguitore, vuoi la talpa. Già nel secondo periodo del racconto l'ingresso viene definito il « gran buco ». Questo buco, che poi risulta essere solo l'ingresso sbagliato, esercita sull'animale un fascino enorme. Ogni volta che la talpa abbandona la tana, va alla ricerca di un nascondiglio dal quale spiare « notte e giorno »⁹ l'ingresso. Intanto qui si assiste a uno strano andirivieni; animaletti di ogni genere sgusciano rapidi nella tana e ne riescono altrettanto velocemente. Quest'animato pullulare di animaletti non dà gran che fastidio alla talpa:

[...] e può anche darsi che sia meglio esporsi a un traffico intenso che, appunto per la sua intensità, travolge se stesso anziché essere esposti in piena solitudine al primo invasore che capiti frugando a suo agio¹⁰.

⁷ « Wenn er doch jetzt käme, wenn er doch mit seiner schmutzigen Gier den Eingang entdeckte, wenn er doch daran zu arbeiten begänne, das Moos zu heben, wenn es ihm doch gelänge, wenn er sich doch für mich hineinzwängte und schon darin soweit wäre, daß mir sein Hinterer für den Augenblick gerade noch auftauchte, wenn das alles doch geschähe, damit ich endlich in einem Rasen hinter ihm her, frei von allen Bedenken, ihn anspringen könnte, ihn zerbeißen, zerfleischen, zerreißen und austrinken und sein Kadaver gleich zur anderen Beute stopfen könnte [...] ». *Ivi*, p. 390; ed. italiana pp. 522-523.

⁸ *Ivi*, p. 379, ed. italiana p. 510.

⁹ *Ivi*, p. 387; ed. italiana p. 519.

¹⁰ « [...] ist es sogar besser, einem größeren Verkehr sich auszusetzen, der infolge seiner Größe sich selbst mit weiterreißt, als in völliger Einsamkeit dem ersten besten, langsam suchenden Eindringling ausgeliefert zu sein ». *Ivi*, p. 387 sg.; ed. italiana pp. 519-520.

Come il nemico compare all'ingresso, sembra che l'intera tana sia perduta. Infatti la tana in fin dei conti non è altro:

[...] se non il buco destinato a salvarmi la vita [...]»¹¹.

La tana deve adempiere a questo « compito ben definito con la massima perfezione ». Il destino della tana e quello dell'animale dipendono dal « rifugio ». Il falso ingresso, il « grande buco », deve sviare da quello « vero », che si trova distante mille passi da questo buco « coperto da uno strato spostabile di musco ». Ma anche questo accesso non è sicuro perché può essere scoperto, anche casualmente, in ogni momento.

[...] là in quel punto del musco opaco posso essere colpito a morte e nei miei sogni c'è spesso un grugno bramoso che vi annusa continuamente¹².

Anche l'ingresso perde la sua funzione di rifugio quando comincia a diventare percettibile il « sibilo » attribuito dalla talpa ad un nemico sconosciuto che cerca la sua tana per perseguirlo, ma che non è localizzabile poiché il sibilo è uniforme in tutte le parti della tana. Siccome il persecutore con ogni probabilità si trova già nelle gallerie, cioè dentro il sistema della tana, l'ingresso non può più garantire alcuna salvezza dal « rumore del mondo ». La quiete agognata è sopraffatta dal « sibilo » del persecutore. L'ingresso della tana si chiude ora lentamente, anzi addirittura « si stringe convulso » contro il suo costruttore¹³.

Non ci siamo soffermati a parlare del buco solo perché viene menzionato con la stessa frequenza della tana, anzi

¹¹ « [...] als das für meine Lebensrettung bestimmte Loch [...] ». *Ivi*, p. 393; ed. italiana p. 525.

¹² « [...] an jener Stelle im dunklen Moos bin ich sterblich und in meinen Träumen schnuppert dort oft eine lüsterne Schnauze unaufhörlich herum ». *Ivi*, p. 378; ed. italiana p. 509.

¹³ *Ivi*, p. 393; ed. italiana p. 525.

spesso viene usato come sinonimo della tana, ma perché i fatti che si svolgono nel buco e intorno ad esso fanno supporre che le provviste di carni spinte su e giù per la tana, i persecutori colti di sorpresa e risucchiati, possiedano anche una ulteriore dimensione semantica. Il naturalismo animale che si abbandona a simili immagini presenta senza dubbio una dimensione oscena. Nell'avidità di carne e nell'istinto di caccia dell'animale si nasconde una sensualità scatenata. Essa, come il dio degli ebrei, non viene mai chiamata per nome, ma è sempre presente. Kafka conferma nelle annotazioni di diario del 16 e 18 gennaio 1922 di non riuscire a dominare la sessualità che lo perseguita ossessivamente e lo incalza come un demone.

Il sesso m'incalza, mi tormenta giorno e notte e per soddisfarlo dovrei superare paura e pudore e forse anche la tristezza; d'altro canto però è certo che coglierei, subito, e senza paura o tristezza o pudore, l'occasione che si offrisse presto, da vicino e volentieri¹⁴.

Questa caccia interna è animalesca e come tale prende « la direzione dall'umanità ». « L'inseguimento mi attraversa e mi strazia. » Kafka lo chiama anche « assalto all'ultimo limite terreno » e in tal senso diventa per lui 'metafora' della letteratura.

Tutta questa letteratura è assalto al limite¹⁵.

Da queste annotazioni di diario risulta evidente quanto Kafka consideri vicini letteratura, sesso « fallito » e « im-

¹⁴ « Das Geschlecht drängt mich, quält mich Tag und Nacht, ich müßte Furcht und Scham und wohl auch Trauer überwinden, um ihm zu genügen; andererseits ist es aber gewiß, daß ich eine schnell und nah und willig sich darbietende Gelegenheit sofort und ohne Furcht und Trauer und Scham benützen würde ». Franz Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, hrsg. von Max Brod, Frankfurt a.M. 1967, p. 399. Testo it. da F. Kafka, *Diari 1910-1923*, a cura di M. Brod, introduzione di R. Cantoni, trad. di E. Pocar, vol. II, Milano 1966³, p. 206.

¹⁵ « Diese ganze Literatur ist Ansturm gegen die Grenze ». *Ivi*, p. 398; ed. italiana p. 205.

peto del ritmo interiore ». Dai rapporti esistenti fra le varie frasi nel contesto si può supporre che la letteratura rappresenti la configurazione estetica della caccia interna. Questa interpretazione, che nei diari viene solo accennata, è invece espressa chiaramente in una lettera a Milena, dove Kafka parla dello stretto nesso fra sessualità e letteratura:

Perciò ho scritto soltanto mezza pagina e sono di nuovo con te, coricato sopra la lettera come allora ero disteso al tuo fianco nel bosco¹⁶.

Come una talpa Kafka cerca con le lettere di aprirsi una strada verso l'amata.

[...] che ho scavato con tanta gioia questo stretto passaggio dalla buia abitazione fino a te e che a poco a poco ho buttato tutto ciò che sono in questo passaggio che forse (la pazzia dice subito: certamente! certamente! certamente!) porta fino a te, che però, invece di arrivare a te, urta d'improvviso contro la pietra impenetrabile del prego-non-partire, di modo che ora sono costretto a ripercorrere all'indietro adagio e a riempire con tutto ciò che sono il cunicolo scavato con tanta fretta. Ciò fa un po' male, ma, siccome ne posso scrivere in lungo e in largo, può anche non essere molto grave. Alla fine scavo nuovi passaggi, io, vecchia talpa¹⁷.

¹⁶ « So habe ich nur eine halbe Seite geschrieben und bin wieder bei Dir, liege über dem Brief, wie ich neben Dir lag damals im Walde ». Franz Kafka, *Briefe an Milena*, a cura di W. Haas, Frankfurt a.M. 1965, p. 167. Testo it. da F. Kafka, *Epistolario*, in E. Pocar (a cura di), *Tutte le opere di F. Kafka*, vol. 4, tomo I, trad. di E. Pocar e A. Rho, Milano 1964, p. 776.

¹⁷ « [...] daß man diesen schmalen Weg aus der dunklen Wohnung hinaus zu Dir mit solcher Freude gegraben hat und daß sich allmählich alles, was man ist, mit hineingeworfen hat in diesen vielleicht (die Narrheit sagt gleich: gewiß! gewiß! gewiß!) zu Dir führenden Gang, der aber plötzlich statt an Dich an den undurchdringlichen Stein Bitte-fahre-nicht stößt, so daß man jetzt wieder mit allem, was man ist, diesen Gang, den man so schnell gegraben hat, langsam zurückwandern und zuschütten muß. Also das schmerzt ein wenig, aber kann schon, da man so umständlich darüber zu schreiben imstande ist, nicht sehr schlimm sein. Am Ende macht man schon wieder neue Gänge, man, alter Maulwurf ». *Ivi*, p. 164 sg.; ed. italiana cit., p. 774.

Qui Kafka si definisce « vecchia talpa », e in seguito si definirà ancora « bestia silvestre » che giaceva « non so dove, in un fosso lurido » fin quando non giunse Milena che gli promise una nuova libertà¹⁸. In seguito l'immagine della libertà gli si svelerà come sogno angoscioso. L'animale deve allora tornare nel suo fosso, nel bosco.

[...] dovetti ritornare nel buio, non sopportavo il sole, ero disperato veramente come una bestia smarrita, incominciai a correre a più non posso e sempre col pensiero: 'Se potessi portarla con me!' e col contropensiero: 'Esiste il buio dove è lei?' Tu chiedi come io viva: ecco, così vivo¹⁹.

L'intimo nesso che lega *La tana* (*Der Bau*) alle lettere a Milena rende evidente che la tana — che la si consideri opera d'arte, costruzione di casa oppure mondo interno — non può essere vista indipendentemente dal sesso « fallito », dal quale l'animale è tormentato. Inoltre le lettere mostrano chiaramente che i tormenti del sesso sono accompagnati da mortificazione di se stesso, da fantasie angosciose e da un terribile senso di colpa. Nell'ultima parte del racconto sono le angosce a determinare la caccia dell'animale. La tana, dapprima pensata e abitata come « fortezza » che doveva proteggere dal « rumore del mondo » e dalla « lotta di annientamento » che in esso si svolgeva, ora viene coinvolta in quel rumore e in quella lotta di annientamento. Mentre prima si trattava di cacciare gli animali da preda e di divorare avidamente e succhiare i succhi delle carni squartate, adesso la caccia è definitivamente rivolta contro il nemico invisibile che, a quanto pare, ha scavato e continua a scavare un'altra tana più grande intorno alla tana già grande della talpa. Come si vede la caccia interna che ossessiona la talpa si manifesta in tante cacce volte verso

¹⁸ *Ivi*, p. 223; ed. italiana p. 820.

¹⁹ « [...] ich mußte zurück ins Dunkel, ich hielt die Sonne nicht aus, ich war verzweifelt, wirklich wie ein irrgegangenes Tier, ich fing zu laufen an, wie ich nur konnte, und immerfort der Gedanke: 'wenn ich sie mitnehmen könnte!' und der Gegengedanke: 'gibt es Dunkel, wo sie ist?' — Du fragst, wie ich lebe: so also lebe ich ». *Ivi*, p. 224; ed. italiana p. 821.

nemici sempre diversi. Il demone della inquietudine interna trascina l'animale in una ricerca disperata; la talpa scava col muso nelle pareti delle gallerie per rintracciare la causa del « sibilo » misterioso e distrugge così a poco a poco la costruzione che con tanta arte aveva eretto a sua difesa. Potremmo dire che l'angoscia dell'insicurezza seppellisce la sicurezza della talpa, poiché non si può essere certi che questa sicurezza offra realmente quiete e silenzio. Con una progressione ai limiti dell'ossessione paranoica (Kafka pronostica a se stesso una « follia ») la tana sicura viene sconvolta e distrutta alla ricerca di una sicurezza assoluta.

Eppure è quasi un « nulla » ciò che rende inquieto l'animale, un

Nulla al quale non dirò che ci si possa abituare [...] ²⁰.

Al « leggero sibilo » però non ci si può abitare. L'inquietudine interna, la paura di aver edificato faticosamente la propria casa in definitiva entro la casa del nemico, spinge l'animale a ogni sorta di ipotesi. L'uniformità del sibilo disorienta infatti la talpa; esso risuona con uguale intensità in tutti i punti della tana.

Rimaneva ancora l'eventualità che ci fossero due centri di rumore, che io finora avessi ascoltato lontano dai centri, e quando mi avvicinavo a uno di essi, i suoi rumori aumentassero bensì, ma diminuendo quelli dell'altro centro il risultato totale rimanesse per l'orecchio approssimativamente sempre uguale ²¹.

Alla fine tutte le supposizioni si concentrano in un unico grande sospetto: il sibilo non può provenire dai « nume-

²⁰ « Nichts, an das man sich, ich will nicht sagen, gewöhnen könnte [...] ». F. Kafka, *Erzählungen*, cit., p. 402; ed. italiana cit., p. 535.

²¹ « Es bestand noch die Möglichkeit, daß es zwei Geräuschzentren gab, daß ich bis jetzt nur weit von den Zentren gehorcht hatte und daß, wenn ich mich dem einen Zentrum näherte, zwar seine Geräusche zunahmen, aber infolge Abnehmens der Geräusche des anderen Zentrums das Gesamtergebnis für das Ohr immer ein annähernd gleiches blieb ». *Ivi*, p. 399; ed. italiana p. 531.

rosi animaletti », ma solo dall'« animale grande ». Il sibilo è il rumore del respiro dell'inseguitore che molto rapidamente (come « di chi passeggia per la strada aperta ») penetra nella terra tutt'intorno alla tana. La velocità è così elevata e costante da far restare l'intensità del sibilo uniforme.

[...] l'animale scava giorno e notte, sempre con la stessa energia e freschezza, tenendo presente il progetto che vuole eseguire in fretta con tutte le capacità che possiede²².

Chiaramente questo orribile animale, un'altra talpa gigante che circonda la tana, non dovrebbe lavorare con le « unghie » ma col « muso » o col « grifo ». Quando l'animale aspira l'aria col suo muso gigantesco provoca « un rumore da far tremare la terra ». Dal momento che l'animale scava a distanza notevole, il rumore, dal punto in cui la talpa sta in agguato a spiare, si avverte solo « come leggero sibilo ». Il sibilo, provocato dal respiro, dal quale si deduce la presenza di un grosso animale, che scava sotto la tana, nella quale ci si doveva sentire sicuri ecc. ecc.: — questa catena di consequenzialità ipotetiche conduce ad un altro « animale » che afflisse Kafka negli ultimi anni di vita: la tosse della sua tubercolosi in progressivo aggravamento. Brod riferisce attendibilmente che Kafka definiva gli insulti di tosse « del suo ultimo inverno » « la bestia ». Politzer sbaglia quando svilisce questo particolare a notiziola di scarso valore. Nei diari degli ultimi anni si trovano annotazioni enigmatiche che testimoniano ogni specie di attacchi e insulti della malattia.

Nuovo assalto di G. È chiaro più di qualunque altra cosa che, assalito a destra e a manca da nemici strapotenti non posso scansarmi né a destra né a manca, ma soltanto in avanti, animale affamato

²² « [...] Tag und Nacht gräbt es, immer in gleicher Kraft und Frische, seinen eiligst auszuführenden Plan vor Augen, den zu verwirklichen es alle Fähigkeiten besitzt ». *Ivi*, p. 409; ed. italiana p. 542.

se la via porta all'alimento commestibile, all'aria respirabile, alla vita libera, sia essa pure dietro alla vita²³.

così il 10 febbraio 1922 nel sanatorio di Spindlermühle. Il 9 marzo, di nuovo a Praga, segue un'altra annotazione sull'« animale » nella vita di Kafka:

[...] oggi invece un nuovo attacco che mi bagna di sudore la fronte. E se uno soffocasse per propria iniziativa?²⁴

Il 6 aprile ancora un appunto sulla persecuzione, sullo scavare sotterraneo del nemico:

Presentimento da due giorni, ieri uno sfogo, poi l'inseguimento, grande forza del nemico²⁵.

In queste parole è accennata l'ultima dimensione del significato della tana. Il sistema di gallerie sotterranee — per la cui aereazione l'animale è sempre preoccupato — è simile al sistema dei bronchi. In ultima analisi la tana è anche immagine della « ferita ai polmoni » proiettata verso l'esterno. Pasley per primo ha affermato che il mondo interno della tana potrebbe raffigurare l'interno di un corpo percorso da cavità:

In other words, it is an image of the mental and spiritual 'interior' through an image of the physical interior, notably the interior of the chest. The air-passages of the burrow, that is to say, are closely linked to the air-passages of the human body; the hissing or wheezing sound, which the animal to its alarm becomes aware of,

²³ « Nuer Angriff von G. Es ist klarer als irgend etwas sonst, daß ich, von rechts und links von übermächtigen Feinden angegriffen, weder nach rechts noch links ausweichen kann, nur vorwärts, hungriges Tier, führt der Weg zur eßbaren Nahrung, atembaren Luft, freiem Leben, sei es auch hinter dem Leben ». F. Kafka, *Diari*, cit. p. 223.

²⁴ « [...] heute aber neuer, den Schweiß aus der Stirn treibender Angriff. Wie wäre es, wenn man an sich selbst erstickte? » F. Kafka, *Tagebücher*, cit. p. 412 sgg.; ed. italiana cit. p. 226.

²⁵ « Schon seit zwei Tagen geahnt, gestern ein Ausbruch, weitere Verfolgung, große Kraft des Feindes ». *Ivi*, p. 416; ed. italiana p. 228.

is linked to the noise that Kafka detected in his kown lungs (cfr. 'the noise in my lungs', ['il sibilo fra le mie pareti']: here one thinks of the walls of the lung); and the source of the noise, about which the animal built its fantasies, the single gigantic beast as which it is finally identified, the 'opponent' ['nemico'] which knows no respite from its labors because it is incorporated in the very act of breathing, is the last enemy, is death²⁶.

La tana per il lavoro di « scavo » si trasforma nella tomba dell'animale. Ciò che in un primo momento appariva come mondo esterno del mondo interno, man mano che il mondo interno si sgretola, diventa « lavoro di scavo ». La vita, che avrebbe dovuto avere per dimora la tana, va in rovina proprio come la tana. Si sente gridare « qualcuno si avvicina! ». Il « cunicolo di assaggio » che l'animale aveva tentato di costruire per risalire alla causa del sibilo,

Questa galleria dovrebbe darmi la certezza?²⁷

Lo scavatore è in arrivo, non c'è bisogno di andargli incontro continuando a scavare a propria volta.

Forse non è errato porre in relazione la tana sotterranea con un'altra costruzione egualmente in sfacelo: *La montagna incantata (Der Zauberberg)* di Thomas Mann. Anche qui vita, arte e mondo interno terminano in quei fossati interni e misteriosi nei quali la vita si disperde. Va perduta, riassorbita dal suo stesso terreno, poiché la costruzione è l'opera di questa vita. La vita nel momento in cui si avvicina alla sua fine si risolve nell'arte.

[...] che in fin dei conti vi [nella rocca] posso anche accettare dal nemico la ferita mortale, poiché il mio sangue imbevverebbe il suolo mio e non andrebbe perduto²⁸.

²⁶ Malcom Pasley, *The Burrow*, in: *The Kafka Debate. New Perspectives for our Time*, a cura di Angel Flores, New York 1977, p. 421.

²⁷ « Dieser Graben soll mir Gewißheit bringen? » F. Kafka, *Erzählungen*, cit., p. 412; ed. italiana cit., p. 545.

²⁸ « [...] daß ich hier letzten Endes ruhig von meinem Feind auch die tödliche Verwundung annehmen kann, denn mein Blut

Il narratore continua a narrare anche quando l'animale ammutolisce, anzi è morto. Il motivo dello spirito che — alla lettera — parla dal mondo dei morti è stato introdotto da Poe nella letteratura. Il Mr. Valdemar di Poe assomiglia al cacciatore Gracco di Kafka che dichiara al sindaco di Riva: « da allora sono morto ». Allorché il sindaco esterrefatto ribatte « Lei vive però anche », il cacciatore, già mezzo morto disteso su una barella, gli risponde:

In certo qual modo sono ancora vivo. La mia barca funebre ha sbagliato rotta. [...] Così io che volevo sempre vivere sulle mie montagne viaggio dopo morto per tutti i paesi della terra²⁹.

versickert hier in meinem Boden und geht nicht verloren ». *Ivi*, p. 394; ed. italiana p. 526.

²⁹ « Gewissermaßen lebe ich auch. Mein Todeskahn verfehlte die Fahrt. [...] So reise ich, der nur in seinen Bergen leben wollte, nach meinem Tode durch alle Länder der Erde ». *Ivi*, p. 272; ed. italiana pp. 385-386.

« CON OSCILLAZIONI MAGGIORI E MINORI ».

PARADOSSI NARRATIVI NEL ' PROCESSO ' DI KAFKA

di
LUCIANO ZAGARI
Napoli

1. Di superamenti del kaffismo se ne contano ormai tanti che è lecito un sospetto: forse il superamento va considerato anch'esso un momento costitutivo di quello che — secondo la felice definizione di Ladislao Mittner — chiamiamo kaffismo. Con non minore frequenza, evidentemente, si dovrà constatare anche il risorgere del kaffismo stesso. Si tratta semplicemente dell'ostinato riproporsi di un immotivato vizio di lettura? O non ci sarà qualcosa, nei testi kaffiani, che spinge alcuni o molti lettori in quella direzione? Nelle pagine seguenti intendiamo proporre la seguente tesi: la tentazione del kaffismo va intesa come realizzazione distorta di una dimensione ermeneutica senza la quale non è possibile cogliere la specificità letteraria dei testi di Kafka. In essi infatti il fondamentale rapporto polare che è alla base del costituirsi di ogni testo letterario risulta organizzato secondo due principi che ne costituiscono la prima peculiarità: 1) il testo appare dotato di un super-significato, cioè il lettore risulta provocato a cercare, dietro il 'normale' rapporto letterario tra significante e significato, un di più, senza il quale leggere Kafka non avrebbe senso e, soprattutto, interesse; 2) tale super-significatività si presta a un numero indefinito, se non infinito, di valenze e quindi è da considerare di carattere libero e, soprattutto, sfuggente.

Il riferimento, come è ovvio, non è semplicemente al carattere polisemico di ogni testo letterario, ma a ciò che

con la sola polisemia letteraria appunto non si spiega. Qui, certo, è l'inizio del mito e delle infatuazioni che normalmente si riassumono nella parola kaffismo e che, se non si vuole cadere appunto nella mitologia, vanno indubbiamente neutralizzate. Ma nel far ciò si deve evitare il tipo di errore in cui si è caduti a Parigi, quando in anni recenti si è tentato di restituire ai monumenti il loro aspetto originario: altrimenti anche noi elimineremo non solo la patina deformante ma anche parti essenziali dell'architettura che fa dei testi kaffiani qualcosa di così peculiare — mentre, d'altra parte, eliminare la patina vecchia è tutto sommato solo la premessa perché cominci subito a depositarsi uno strato nuovo di patina. Insomma, non si può parlare dell'appartamento-tribunale nella Juliusstraße, dell'atelier di Titorelli pittore e osservatore del Tribunale, del Duomo in cui Josef K. è convocato per sentirsi interpretare il suo rapporto con la Legge, e fingere di ignorare che il loro rilievo va ben al di là della loro funzionalità narrativa. Tutti sappiamo che si tratta ormai anche e soprattutto di essenziali *loci* (e sia pure in gran parte di *loci inamoeni*) della nostra coscienza antropologica, di figure costruite in modo da poter acquistare — entro ma anche oltre i confini della letteratura — funzione di moderni archetipi, in cui ciò che è decisivo è proprio il 'di più' di una super-significatività libera. Certo, si tratterà di non subire passivamente la presenza di tali proliferazioni mitiche e di indagare piuttosto criticamente come questo innegabile di più possa servire in ultima istanza non a distrarre dall'opera, ma anzi a connotare più incisivamente proprio la consistenza letteraria del testo.

Anche noi consideriamo quindi inadeguata un'interpretazione che si limiti alla dimensione narrativa e cioè a quella dimensione letteraria che più immediatamente si presenta alla mente a chi cerchi di collocare i testi kaffiani in una qualche rubrica ben delimitata. Non per questo consiglieremmo di indulgere a quella sorta di enigmistica kaffiana che si accanisce nella decrittazione di ogni modulo narrativo (personaggi, scene, nodi d'azione, frasi, gesti). Anche in questo caso non si tratterà di negare il

rilievo che non possono non assumere nella fantasia combinatoria del lettore singoli particolari costruttivi: la membrana fra l'anulare e il medio nella mano destra di Leni, il nome di Titorelli, il grande triangolo di candele sull'altare maggiore nel duomo, l'aspetto da attori o da tenori che viene attribuito ai giustizieri in cilindro nell'ultimo capitolo. Ancor più forte è la provocazione contenuta ad esempio in una rispondenza, limitatissima ma narrativamente decisiva ed enigmatica, fra primo e ultimo capitolo (la presenza di estranei che si affacciano alle finestre di fronte per seguire, partecipi, impartecipi?, le vicende di Josef K.). Ma, anche a tentare una decrittazione allegorica del modo specifico in cui si realizza questo o quel giunto narrativo, non potremmo non finire col constatare che si tratterebbe, al più, di codificazioni criptiche di rilevanza puramente privata, opposte a quelle, per esempio, tanto amate da un Dante, in cui è la civiltà stessa in cui vivevano lui e i suoi lettori a fornire una chiave univoca, anche se pluristratificata, di decodificazione o viceversa è l'autore — che non può fare a meno di quell'univocità — a fornire lui stesso, esplicitamente, una chiave sicura. In realtà, nel caso di Kafka, parlare di crittogrammi privati è un modo di dire semplificativo. Ad esso sfugge necessariamente la carica di impegnativa provocazione, in direzione più che narrativa, che è propria anche delle più elusive superfetazioni criptiche kaffiane: basta pensare, ovviamente, all'humus ebraica in cui così spesso affondano le radici, per cogliere l'impegno particolare richiesto da questi crittogrammi, così complessi proprio perché di carattere eccollettivo e ormai, sulla pagina di Kafka, pericolosamente privatizzati.

Né la legittima riluttanza di fronte a questo tipo così singolare di allegoricità rende sufficiente l'accertamento di una generica valenza metaforica (per esempio i testi kaffiani come metafora dell'arte, della vita, della sconfitta, isolamento o dissoluzione della soggettività o magari dell'assurdo). Si tratta di accertamenti di volta in volta attendibili ma comunque poco stringenti nella pagina di Kafka.

Più produttivo potrebbe forse risultare il tentativo di utilizzare quell'ulteriore livello ermeneutico che consiste nel vagliare il modo in cui funziona e si ripercuote sui singoli passi quell'essenziale dimensione che abbiamo proposto di chiamare la supersignificatività libera e sfuggente dei testi.

E che, procedendo in questa direzione, si possa aggiungere qualche acquisizione critica alle tante già accumulate in più di mezzo secolo di critica kafkiana, ci sembra possa venir confermato da un riscontro tematico certo non casuale. Il più profondo tormento di Josef K. non sta forse nello sforzo di cogliere la supersignificatività di ciò che gli si presenta come semplice fatto empirico, e insieme nell'impossibilità di superare l'indefinito, il vago, il carattere non stringente di una supersignificatività che, appunto, rilutta a uscire dal suo stato libero?

2. E, infatti, che cos'è, narrativamente, questo romanzo? Esso si presenta come un testo letterario costituito dal resoconto dei tentativi falliti che un soggetto (o ciò che come tale sembra presentarsi) compie per neutralizzare un'ostile istanza oggettiva, tentativi che si concretano principalmente in una serie infinita di reinterpretazioni se non della natura, certo dei modi di funzionamento e delle possibili mete di quell'istanza.

A prima vista le vicende romanzesche costituiscono un tema ancora solidamente ottocentesco: abbiamo a che fare con un processo arbitrario, non motivato, anti-convenzionale e, simmetricamente, con la vana reazione della vittima.

Ma ben presto affiora un secondo livello: il flusso degli avvenimenti non esaurisce lo spessore del testo che piuttosto si condensa soprattutto intorno al tentativo di costituire tutto ciò che avviene in un sistema di segnali. Tale sistema è destinato a consentire un'ermeneutica o, almeno, a costituire una base di fatto sufficiente a che un'ermeneutica possa almeno venir proposta. Ciò comporta una fitta, fittissima rete di situazioni, atti, battute collegati da un'inegabile (anche se in qualche modo insoddisfacente, inadeguata) evidenza narrativa. Quest'evidenza implica però verità più

profondamente stratificate e, soprattutto, si rivela operante, anche dal punto di vista narrativo, solo perché costringe a supporre una concatenazione più profonda.

Un esempio particolarmente incisivo è dato dal modo in cui il tema stesso del romanzo viene proposto, un modo la cui grandissima efficacia artistica dipende dall'inegabile incongruenza e contraddittorietà dal punto di vista di una logica esclusivamente narrativa. La sfasatura radicale, anzi la costruzione ironica (da un punto di vista tettonico), dell'esordio è volta, in prima istanza, a coinvolgere il lettore in un meccanismo compatto e stringente, ma finisce subito dopo per scombussolarlo, cambiando radicalmente impostazione e facendo saltare immediatamente il tipo di connessioni logico-narrative che sembrava assodato e che si rivela una trappola.

Il famoso inizio in medias res del primo capitolo (« Qualcuno doveva averlo calunniato, perché, senza che avesse fatto nulla di male, una mattina Josef K. fu arrestato. » 7; 3) sembra porsi ai limiti estremi di un'ancora attendibile resa romanzesca delle connessioni umane, nel momento in cui esse stanno per venir fatte saltare ma ancora, in qualche modo, dominano la scena.

Come nella *Metamorfosi*, l'eccezionalità è portata ai limiti estremi, fino ai confini (nel romanzo) e oltre i confini (nel racconto) di ciò che è attendibile. Ma in tutti e due i casi l'eccezionalità appare in qualche misura riassorbita nell'evidenza abbagliante del fatto, innegabile nella sua evidenza, comparabile a quella del brusco inizio di una malattia, rarissima e deformante. Nel caso del racconto, una volta preso atto della commutazione che all'inizio dell'azione viene postulata per quanto riguarda le premesse costitutive della realtà quotidiana, tutto appare drasticamente concatenato e convincente (« Quando Gregor Samsa una mattina si risvegliò da sogni inquieti, si ritrovò trasformato, nel suo letto, in un enorme insetto », 56). Analogamente l'esordio del *Processo* sembra confermare, nell'ambito di una situazione-limite, la presenza di una concatenazione priva di smagliature. Si tratta qui di un mondo in cui possono dominare errore, colpa, arbitrio ma in cui

è ancora presente la concatenazione di causa ed effetto. Josef K. è stato arrestato, e ciò dimostra che ci sono due sole possibilità: o è colpevole (e non lo è, o comunque non lo è a questo livello di definizioni correnti e quotidiane di ciò che è colpevolezza) o c'è qualcuno che l'ha presentato come tale. L'elemento di fondo non sembra tanto l'assurdità della situazione, quanto la facilità con cui l'eroe, o cioè poi ogni uomo, può scivolare dall'altra parte dello specchio, dove pure una concatenazione domina, anche se, certo, lontanissima da quella che sembra dominare il mondo della nostra esperienza quotidiana. È quel tipo di esordio che proponiamo di chiamare 'alla studente Anselmo', ricordando la facilità con cui il protagonista del *Vaso d'oro* di Hoffmann dal pieno della più quotidiana quotidianità ridicolmente inciampava nel mondo fiabesco del soprannaturale:

A Dresda, nel giorno dell'Ascensione, verso le tre del pomeriggio, un giovanotto attraversò di corsa la Porta Nera e andò a finire diritto filato in una cesta piena di mele e focacce esposta in vendita da una brutta vecchia. Mele e dolciumi fortunatamente sfuggiti allo schiacciamento vennero scaraventati fuori; e i monelli presero a dividersi allegramente il bottino gettato loro in pasto dal frettoloso signore. [...] C'era qualcosa di orribile in quella [della vecchia] voce stridula e gracitante, talché i passanti si fermarono stupefatti e la risata morì loro in gola. Lo studente Anselmo (così si chiamava il giovanotto) pur non comprendendo assolutamente le strane parole della vecchia, si sentì rabbrivire; e per sottrarsi agli sguardi dei curiosi, tutti appuntati su di lui, fuggì con le ali ai piedi. Ma mentre si faceva largo fra la folla di persone vestite a festa sentì mormorare intorno a sé: — Povero ragazzo... Ahi, ahi... incappare in quella maledetta strega!... — Le misteriose parole della brutta comare avevano così stranamente volto, potremmo dire, al tragico la ridicola avventura che, se prima nessuno aveva notato il giovanotto, ora tutti lo guardavano allontanarsi con interesse e commiserazione. (5-6; 168-9)

In Hoffmann questo mondo parallelo, per quanto fantastico, ha ancora nome e cognome, sicché — una volta accettata — la bidimensionalità del mondo non sembra incompatibile con la pienezza articolata di un'esperienza umana, fattasi appunto bidimensionale.

In Kafka viceversa questa coerenza si esaurisce col primo periodo del romanzo, la cui funzione, evidentemente, sta soprattutto nel far risaltare in maniera stridente il fatto che il resto del romanzo è costruito secondo una legge diversa. Che Josef K. sia stato calunniato o no non verrà più affermato ma neanche negato, perderà semplicemente di rilievo come avviene per l'iniziale, quasi arrogante affermazione di uno scontato dominio del legame fra causa ed effetto. Certo, l'intero mondo del romanzo apparirà connesso in una forma di concatenazione non meno serrata, che risulterà però di tipo indeterminato e, fino alla fine, indeterminabile. Ciò comporta una minuziosissima insistenza su ogni maglia di quella rete, senza che mai sia possibile individuare il filo che tutta la tiene insieme. Sicché fra l'esordio, tutto concretamente pieno di significato, e il resto del romanzo, tutto pieno di possibili significati che non escono mai dalla fase preliminare di rinvii a un momento unificante, si propone una rottura: essa stessa è soprattutto un primo, inquietante esempio di un qualcosa pieno di un significato potenziale che non è dato però far precipitare in un significato preciso.

Ma è da tenere presente un'ulteriore conseguenza di questa iniziale, contraddittoria, esplosiva scelta tettonica nel *Processo*. Nel primo capitolo prevale comunque la tecnica del primo piano, con al centro il fatto individuale nella sua lacerante anche se inesplicita presenza esistenziale intorno a cui sembra disporsi la catena causale, mentre subito dopo comincia a dipanarsi una rete avvolgente costituita da evidenze tutte di superficie. Siamo insomma all'opposto dell'esordio dell'*Uomo senza qualità*, tutto basato su un insistito campo lungo. In questo passo famoso la dimensione individuale o, più genericamente umana, può venir rintracciata solo a fatica nella selva ingannevolmente nitida delle determinazioni apparentemente meno pertinenti: la selva, appunto, di determinazioni cosmiche, meteorologiche, topografiche, sociali occupa così massicciamente tutto lo spazio, che ogni svolta individuale — anzi ogni e qualsiasi svolta — appare fin dall'inizio radicalmente svuotata, puntino iperdeterminato e perciò sopraffatto

nella sua hicceità, in una carta di scala planetaria. (Vero è che, sia pure in direzione opposta, la legge della super-significatività libera e sfuggente finirà anch'essa col far quasi volatilizzare, anche nel *Processo*, quell'individualità che nella fase preliminare ci era stata presentata, anzi esibita con tanta violenta immediatezza e con una così precisa carica transitiva.)

Sempre più il romanzo risulta, come si era anticipato, frutto della stratificazione di due livelli fra loro incongrui: quello dell'azione, per sua natura transitiva, del processo, e quello ben più sostanziale, dell'accertamento preliminare delle premesse che dovrebbero rendere conclusiva una qualunque azione. Il punto di aggregazione dei singoli episodi è lo snodarsi delle procedure messe in opera da Josef K. e che dovrebbero essere atte a portarlo, in maniera indaffaratamente e minuziosamente statica, a risolvere un punto che è preliminare alla possibilità stessa di vincere il processo: si tratta cioè (per il protagonista, da un punto di vista tematico, ma anche per il lettore, da un punto di vista compositivo) di accertare se il processo debba o no venir accettato nella vita del protagonista. E infatti il peso maggiore dell'azione si riversa ironicamente sull'accumularsi, nell'agire di Josef K., di pre-disposizioni strategiche, preliminari alla vera e propria azione processuale, che hanno solo il difetto di non essere tali da riuscire a far presa sulla dinamica del processo.

La strategia di Josef K. dà luogo a tutta una complessa organizzazione difensiva e controffensiva che si articola sui più diversi piani e momenti. Dapprima, per essere esatti, Josef K. si era rifiutato di ammettere che la vicenda potesse veramente riguardare proprio lui (I e II cap.), e aveva provato addirittura «disprezzo» per il processo (93; 129). Successivamente aveva preparato una sorta di Blitzkrieg, naturalmente fallito (III cap.), per passare poi a una guerra di posizione che occupa gran parte dell'azione romanzesca. Questa fase è caratterizzata da un enorme impiego di energie volte a organizzare («Non si doveva desistere da tali sforzi, bisognava organizzare e sorvegliare ogni cosa, una volta tanto il tribunale doveva scontrarsi con un im-

putato capace di difendere i suoi diritti,» 94; 130), a predisporre alleanze («Allora il pittore rientrava benissimo nella cerchia di amici che K. a poco a poco stava raccogliendo intorno a sé. Una volta, in banca, avevano lodato la sua capacità organizzativa; qui dove poteva fare assegnamento su sé solo, si presentava una buona occasione per metterla davvero alla prova.» 111; 154), a saggiare con successo i punti deboli dell'avversario («Un mattino K. si sentì molto più fresco e resistente del solito. Non pensava al tribunale; quando però gli venne in mente, gli sembrò che quella grande organizzazione impossibile da abbracciare con lo sguardo, si potesse facilmente afferrare per qualche appiglio, se pure nascosto, da scoprire a tastoni nel buio, si potesse sradicare via e schiantare.» 181; 255, dal cap. incompiuto *Lotta con il vicedirettore*), secondo un'impostazione che vuole rimanere fino all'estremo rigorosamente e razionalmente funzionale («L'unica cosa che adesso posso fare,» si disse, e l'accordo tra i suoi passi e i passi degli altri due confermò i suoi pensieri «l'unica cosa che adesso posso fare è di conservare sino alla fine la capacità di distinguere con calma.» 163; 231). Tanto va avanti la predisposizione, da parte di Josef K. di un'intera struttura di possibili azioni che, allorché egli respinge da sé l'idea di una colpa, ciò avviene soprattutto perché accettare di parlare di colpa gli avrebbe reso più difficile organizzare funzionalmente i propri piani di azione («Se voleva arrivare a qualche cosa, era anzitutto necessario respingere fin dal principio ogni pensiero di una possibile colpa. Non c'era nessuna colpa. Il processo era soltanto un grosso affare, quale spesso aveva concluso a vantaggio della banca, un affare in cui, come di regola, erano in agguato parecchi pericoli che dovevano essere stormati.» 93; 129).

Questa così insistita intenzione strategica — che quindi nel suo carattere fortemente reattivo è ben lontana dalla passività angosciata che certo kaffkismo triviale ancora attribuisce a Josef K. — non solo risulta poco produttiva ma è forse proprio essa, nella sua ambizione attivistico-razionale, a costituire la sua colpa o, comunque, il suo errore.

Inizialmente Josef K. si era illuso che fosse possibile neutralizzare l'ostile istanza oggettiva reinterpretandola in modo normalizzante e in fondo banalizzante, tale, in ogni caso, che non le venisse riconosciuta la capacità di alterare ex post la vita precedente dell'accusato. E già questa è una pretesa assurda. Anche combattere contro il tribunale vuol dire accettarne la presenza. E questa presenza di per sé spacca in due la vita dell'imputato: anche il suo passato 'normale' risulta pertanto alterato: infatti passato e presente possono venir definiti tali, e quindi acquistano contorni definiti, solo in funzione dell'irrompere di questo fatto nuovo che è l'accusa. Ciò che risulta come dato di fatto è che la vita di Josef K., proprio in virtù della sua reazione, risulta esplicitamente, per lui non meno che per il tribunale, suddivisa per differenza, o magari per opposizione, in una fase senza e in una con il processo.

La strategia di Josef K. raggiunge un solo risultato oggettivamente accertabile: essa, che dovrebbe riuscire a incastrarsi simmetricamente nella strategia dell'avversario per poter far leva su di essa e capovolgerla, finisce soltanto con l'alterare gli incastri di cui appariva inizialmente provvista la personalità di Josef K. o almeno la sua superficie esterna.

Il tribunale, invece, non si lascia certo serrare nelle coordinate di un'azione o di un'organizzazione (per ciò almeno che tali termini implicano nel normale ambito umano).

Nella rappresentazione effettiva che affiora dalle pagine del romanzo, non risulta che il tribunale abbia un capo, né un progetto, né tanto meno una strategia attiva. L'ultima frase del cappellano delle carceri è anzi stranamente esplicita in direzione contraria: « Il tribunale non vuole niente da te. Esso ti accoglie quando vieni e ti lascia andare quando vai. » (161; 227), una frase che a un lettore italiano potrà suonare come una modernissima eco grottescamente deformata della frase dantesca sulla Provvidenza che accoglie ciò che si rivolge a lei. Il tribunale è costituito secondo un principio di gerarchizzazione che esclude anche per chi vi è dentro, almeno a livelli concre-

tamente immaginabili, la possibilità di una visione d'insieme: « La gerarchia, i gradi del tribunale sono infiniti e neppure gli iniziati possono avere una visione completa. » (88; 122). È un'organizzazione così compatta da risultare di fatto imbattibile e immodificabile (« Cercare di capire che questo grande organismo giudiziario rimane per così dire perpetuamente in sospenso e che se si cambia qualche cosa di propria iniziativa ci si scava il terreno sotto i piedi e si può precipitare, mentre il grande organismo trova facilmente anche per il più piccolo disturbo una sostituzione da un'altra parte — perché tutto è collegato — e rimane immutato, se pure non diventa, cosa probabile, ancora più chiuso, più vigilante, più severo, più malvagio. » 89; 124). Il continuo movimento cui il processo appare sottoposto è sostanzialmente apparente o il movimento risulta puramente circolare: in effetti l'organismo è così totale e onni-completente da non aver bisogno, né possibilità, di uno spostamento, di un moto vettoriale (« Il processo non può arrestarsi senza che ci siano motivi almeno apparenti. Nel processo, quindi, qualcosa deve accadere di fuori. Di tanto in tanto debbono essere presi certi provvedimenti, l'imputato deve essere interrogato, debbono essere fatte indagini e così via. Il processo deve continuare a ruotare nella piccola cerchia alla quale è stato ridotto di proposito. » 118; 164).

Quest'ultima osservazione fa parte delle decisive rivelazioni che il pittore/confidente Titorelli fa a Josef K. sulla natura del processo e che erano culminate in un vero e proprio trattato in cui si distinguono i tre tipi di liberazione che un imputato si può aspettare (« Ci sono tre possibilità, cioè l'assoluzione reale, l'assoluzione apparente e la procrastinazione. » 112; 155-6). In definitiva si consacra l'incommensurabilità del tipo di presenza del tribunale rispetto ad ogni tentativo di crearsene un'immagine in qualche modo antropomorfa e di elaborare, di conseguenza, una coerente strategia d'azione. Per questo l'accusa di fondo di Josef K. (« Infatti non li ritengo [i due custodi] per nulla colpevoli, colpevole è l'organizzazione, colpevoli sono gli alti funzionari. » 65; 89) può essere esatta o non

esatta ma ha comunque il difetto radicale di scivolare via senza traccia sulla superficie impenetrabile di questa organizzazione (o organismo?) che si muove secondo tipi di movimento radicalmente estranei alla logica transitiva del pensare e agire individuali:

Con questo atto non è avvenuto nessun cambiamento, esso è stato solo arricchito della dichiarazione d'innocenza, dell'assoluzione e della motivazione dell'assoluzione. Ma per il resto rimane attivo, come esige il movimento ininterrotto degli uffici del tribunale, viene trasmesso ai tribunali superiori, ritorna agli inferiori, continuando a oscillare in modo più o meno accentuato, con arresti più o meno bruschi. (116; 161-2)

Di fronte al movimento circolare o pendolare (« pendelt [...] auf und ab ») la strategia transitiva, vettoriale di Josef K., dell'individuo umano non può non rimanere inefficace e, soprattutto, rivelarsi condannata a restare insabbiata a una fase eternamente preliminare.

Si potrebbe obiettare che le cose che abbiamo detto sul tipo di presenza del tribunale (parlare di modo d'agire sarebbe già un'illegittima estrapolazione antropomorfizzante), che tutti questi particolari sono desunti da quegli strani trattati che alla caratterizzazione del tribunale (o alla catechizzazione di Josef K.?) vengono dedicati da persone sostanzialmente estranee al tribunale e che non hanno quindi un valore definitorio attendibile. È facile rispondere che la distinzione fra alleati di Josef K. e impiegati o comunque adepti del tribunale è estremamente labile. Ma sta di fatto — e proprio questo conferma definitivamente la sua incommensurabilità — che il tribunale non si manifesta mai se non in queste forme indirette e in nessun momento, fino all'ultimo capitolo del romanzo, cessa di essere una presenza indefinita, animata solo da un inesplicabile moto circolare o pendolare. È il romanzo stesso che — fino all'ultimo capitolo — risulta costruito secondo questa legge che comporta il riassorbimento della logica esistenziale transitiva di Josef K. nell'oscillazione di un moto pendolare che non conosce né arresti né progressioni. Josef K. celebra anche troppi trionfi e infatti non ha

difficoltà a smascherare la falsità dei presupposti di fatto, le insufficienze giuridiche, il carattere farsesco e di cartapesta della stessa scenografia processuale. Ma questi falsi trionfi nulla tolgono all'elemento tematicamente e strutturalmente decisivo: Josef K. si trova ad aver già compiuto — senza rendersene conto — la scelta cui credeva di potersi sottrarre con la sua lotta, ad avere accettato il processo proprio nel momento in cui credeva di poterne « evadere » (« ausbrechen » 155; 217). È così che il processo si rivela quale dimensione con cui non è possibile non convivere (a meno di non uscire dalla vita stessa, come avverrà a partire dalla conclusione del cap. *Nel duomo*). È così che il romanzo si risolve nell'impennarsi preliminare dell'azione che, quando dovrebbe mettersi propriamente in moto secondo la logica transitiva della dinamica narrativa si trova già giunta — bruschissimamente — al momento di una catastrofe che strangola il romanzo, sigillandone la non-narrabilità secondo prospettive che siano in qualche modo ancora umane.

3. Appunto questa fondamentale sfasatura fra la velleitaria strategia d'azione di Josef K. e la sfuggente pendolarità intransitiva del tribunale condiziona l'effettivo dispiegarsi del romanzo *Il processo* come romanzo di un'ermeneutica proliferante e non conclusiva.

Il lettore constata che il testo è costituito sì in superficie da una serie di mosse (apparentemente e forse sostanzialmente occasionali, anche se non per ciò meno incisive) del tribunale e da altrettante e più contromosse di K. ma, più addentro, dall'orgia di interpretazioni e contro-interpretazioni cui le mosse danno origine o in cui esse piuttosto si risolvono. Non è l'ermeneutica — del resto sempre priva di risultati conclusivi — a essere in funzione delle mosse strategiche, ma — si direbbe — sono le mosse a decadere a occasioni per il realizzarsi delle due opposte ma convergenti ondate interpretative: da parte di Josef K. le interpretazioni a catena, da parte degli altri quelle che, a proposito di Titorelli, il narratore chiama « ordinat[e]

esposizione[i] » (112, Zampa traduce, più liberamente: « L'ordine di questa esposizione », 156).

Il gruppo delle « ordinate esposizioni » (che ricordano per antifrasi la sistematicità tranquillizzante degli excursus teorici nella *Commedia*) tende a offrire una tavola dei modi di funzionamento e di comportamento del tribunale, dell'imputato, della collettività. Queste ordinate esposizioni sfociano — e poco importa se per volontà o no dei personaggi intermedi che le propinano a Josef K. — in una sostanziale, collosa immobilità che non va oltre la descrizione della superficie delle cose e dei fenomeni. Il nodo tematico (la presenza paralizzante della dimensione processo) e il taglio strutturale (l'insabbiarsi di una dinamica narrativa) trovano, in questa indiretta epifania del tribunale a livello ermeneutico, il loro meduseo sigillo.

All'estremo opposto si colloca l'ermeneutica in cui si involve Josef K. nel suo disperato e quasi ridicolo tentativo di « vedere chiaro nella sua situazione » (9; 6) e « conservare sino alla fine l'intelligenza che tutto inquadra con calma » (163). La sua è un'ermeneutica ben diversa: essa non tende né a racchiudere le cose nel bozzolo di un'ordinata esposizione (Titorelli) né a sfilacciare la trama della storia nella successione di infinite interpretazioni che nulla tolgono e nulla aggiungono all'immutabilità della storia stessa (il cappellano delle carceri). L'ermeneutica cui si abbandona Josef K. mira al contrario a cogliere quel valore di indizio che egli suppone inerisca alle cose con cui si trova a entrare in contatto (valore contestuale diverso, anzi opposto, è l'inerire, « anhaften », di cui parla l'avvocato in un passo su cui torneremo, 135). Solo che il tentativo non può riuscire: il massimo cui Josef K. può aspirare è di arrivare non a ciò che in ipotesi alle cose inerisce, ma a ciò che sta dietro la loro apparenza empirica (che con ciò stesso viene pregiudizialmente abbassata a elemento banalmente periferico o marginale).

Josef K. ha rinunciato a priori a penetrare la dimensione ontologica delle cose (e anche di se stesso, come abbiamo visto a proposito della sua colpa, ridotta a questione di tattica). Egli si muove solo a livello veicolare

e strumentale. Sarebbe gratuito supporre che in lui, grazie al suo lavoro ermeneutico, si sviluppi la capacità di cogliere le connessioni, di vivere, interpretare, modificare la realtà come tessuto, come sistema di vivente circolazione nel quale ogni cosa è, e pienamente, se stessa anche in quanto, allo stesso tempo, significa qualcosa in un certo sistema di connessioni. Se così fosse, non avremmo quello che forse è la colpa e certo è l'errore di Josef K., il tribunale non avrebbe agganci a cui fissare la propria presenza paralizzante e — soprattutto — noi non avremmo il romanzo *Il processo*. Ma in effetti per Josef K. le persone, le cose, le parole sono non segni ma segnali, non possiedono in sé alcun significato ma sono piuttosto involucro, intorno ai quali si può sviluppare (o involuppare) una strategia. Non sono enti reali, sono mosse.

E in effetti la strategia, la velleità strategica di Josef K. pone il lettore a contatto con una serie di tentativi di trasformare il caos in uno spazio razionalmente suddiviso in campi, si può quasi dire in una scacchiera (che è poi la premessa perché si possa anche solo pensare a giocare una partita con regole certe). Per qualche tempo sembra anche che l'accusato raggiunga dei risultati: sembra infatti che egli riesca a dare al caos la configurazione, se non di una scacchiera, almeno, di un labirinto, in cui sia possibile immaginare, se non altro, l'esistenza di un filo, seguendo il quale si possa tentare passo passo di tirarsi fuori (ma poi l'immagine del « filo » verrà usata spregiativamente dall'avvocato Huld (138; 192), a proposito dei dubbi servizi dei piccoli avvocati: ed ecco che anche l'immagine, di per sé sospetta, del filo — un filo di rete [« Zwirnsfaden »] che dovrebbe portare fuori dal labirinto! — già non suona più molto rassicurante).

Un punto rimane però evidente: la velleitaria ermeneutica tattica e geometrica di Josef K. ha un'origine e una carica ciecamente esistenziali. L'aspirazione radicale di Josef K. è a liberarsi da quella sovraimposta coincidenza tra fenomeno di vita e valore di indizio che — così a lui sembra — è poi l'equivalenza geometrica che la pigra azione del tribunale tende a far emergere. Il diritto a li-

berarsi della dimensione processo è il diritto di essere se stessi, in-dividui e cioè unità atomiche staccate da un Tutto che si presenta paradossalmente come insieme gerarchizzato e inarticolato. Rifiutare di pagare il prezzo di una così paradossale socializzazione significa prima di tutto rifiutare quella connessione ermeneutica avvolgente che appare propria della sfera del tribunale (anche se viene espressa prevalentemente dagli infidi alleati di Josef K., che dovremmo piuttosto considerare abitatori di una cerchia intermedia). L'accusato tenta la via di un'ermeneutica bellicosa, tutta di carattere tattico, cui rimane di necessità estraneo ogni superiore interesse obbiettivamente conoscitivo. Questa ermeneutica — mirando, attraverso l'esame delle cose in quanto segnali, a ciò che sta dietro le cose — è necessariamente violentatrice dell'unità del fenomeno e ambisce in fondo a una validità puramente provvisoria e strumentale. Il suo vero fine non è la conoscenza, ma l'eliminazione dell'oggetto dello sforzo ermeneutico. Nonostante ogni sforzo dell'« intelligenza che tutto inquadra con calma », la carica esistenziale che anima l'ermeneutica di Josef K. rimane cieca, incapace non solo di cogliere l'altro, ma anche di definire sé, il proprio vivere, il proprio destino.

a) Anche da un punto di vista spaziale, e addirittura topografico, è evidente la spaccatura fra ciò che appare in superficie e ciò che sta dietro. Il rapporto di Josef K. con l'ambiente in cui si muove si configura come penetrazione verso ciò che sta dietro, al di là dell'apparenza superficiale ma poi anche come sostanziale arenarsi di questo rapporto, perché la dimensione che in definitiva risulta dominante non è, appunto, la spaccatura, il salto fra avanti e dietro, superficie e pieno, ma piuttosto una sfasatura radicale che, respinta o anche accettata, rende comunque impossibile un deciso passaggio dall'uno all'altro livello.

È noto che in tutta l'opera di Kafka è preponderante il rilievo che assumono non propriamente gli ambienti naturali e umani, ma piuttosto i rapporti topografici. In questi ultimi infatti si iscrivono le entità soggettive le quali

nella sua narrativa hanno un rapporto importante (in genere pieno di disagio se non di pericolo) con le dimensioni spaziali. Nel caso del *Processo* il rapporto fra soggetto e spazialità si configura in modi peculiari. Naturalmente sono anche qui presenti figurazioni spaziali analoghe a quelle che si trovano in altre opere (nominiamo per brevità solo le tre più note: il castello, centro del potere, il palazzo sede del *sacellum*, la tana-trappola). Ma ciò che nel *Processo* prevale è piuttosto la scoperta di uno spazio nascosto, di una galleria, di un solaio: basta pensare, fra tanti esempi che si affollano alla memoria, alla stanza-atelier di Titorelli con la porta nascosta dal letto, dietro la quale si apre la fuga delle cancellerie del tribunale. La sfasatura fra destinazione propria di un certo spazio e sua funzione succedanea, marginale, casuale ma poi in realtà veramente fondamentale, sembra riproporre la sfasatura fra apparenza e sostanza. Ma forse si tratta di qualche cosa di più: forse lo scopo 'normale' sta lì non tanto per sé, quanto come segnale di un'ulteriore funzione-verità, di un messaggio ermetico? Spesso nel romanzo però sembra difficile parlare anche di questo tipo di rapporto che, per quanto faticoso e impervio, risulterebbe in definitiva univoco e appagante. Spesso il lettore attento non può andare oltre la constatazione del parallelismo di due serie legate fra loro solo da un rapporto di coincidenza topografica.

Questo rapporto risulta particolarmente inquietante perché alla forza legata alla sua innegabile presenza corrisponde un'enigmatica mancanza di sostanzialità e di capacità operativa. Qui sembra configurarsi la sconfitta di ciò che sta alla superficie, di ciò che può venir immediatamente percepito ed esperito. Abbiamo a che fare con una superficie, con un 'Vordergrund' che risulta rotto, buche-rellato e lascia intravedere uno 'Hintergrund', il cui unico rapporto con il 'Vordergrund' sta nel fatto che la sua presenza — minacciosa e ricca di prospettive — può essere esperita solo per quel tramite, sia pure incongruo.

In prevalenza quel rapporto si presenta al lettore nei termini di una sfasatura non solo arbitraria ma casuale

e insieme inquietante, una sfasatura che altera la funzione quotidiana delle cose e degli ambienti.

Fin dal primo capitolo gli esempi si affollano. Il peso strutturale della topografia sta proprio nella violenza deformatrice cui è sottoposto l'intero appartamento della signora Grubach. La stanza di Josef K., tana o nido sicuro, viene violata e soprattutto 'umfunktioniert' come pubblico palcoscenico di uno spettacolo *in fieri*, grazie alla presenza alla finestra dei vecchi dirimpettai. Il salotto della signora Grubach viene trasformato in bivacco dei custodi del tribunale. La stanza della signorina Bürstner è usata come locale per una prima inchiesta in cui, ad esempio, il comodino funge da tavolo di lavoro per l'ispettore. Il caso più famoso rimane comunque quello dell'appartamento in una casa d'affitto in cui abita la moglie dell'usciera del tribunale e in cui insieme il tribunale tiene le sue sedute. Nel solaio di quello stesso casamento si aprono le cancellerie, attraverso le quali si compie il percorso di Josef K., guidato dall'usciera come Dante da Virgilio in mezzo ai dannati, quegli accusati che nel caso di Kafka sono piuttosto dei co-dannati, anche se Josef K. si comporta nei loro riguardi quasi con l'arroganza di un Dante nei confronti di Filippo Argenti. Questa sfasatura fra ruolo e coscienza in Josef K. viene sfruttata, nella conclusione del capitolo, in tutte le sue potenzialità narrative e cioè nelle sue incongruenze fra livello realistico ed implicazioni super-significative, fino al grottesco e tragico contrasto fra Josef K. (che, a uscire dal solaio-cancelleria con la sua aria opprimente, prova sollievo quasi tornasse a riveder le stelle) e gli impiegati del tribunale che, abituati come erano all'aria delle cancellerie, reagiscono quasi come il Messo celeste cui sembra gravare la pesante aria infernale e — con paradossale e caricata inversione — « mal sopportavano [...] l'aria relativamente fresca che arrivava dalla scala » (57; 76).

Non va sottaciuto però un ulteriore capovolgimento paradossale. Il 'Vordergrund' realistico-narrativo viene sottoposto a tensioni e sfasature perché — di fronte all'ermeneutica di Josef K., ma anche a quella del lettore — esso divenga tramite al manifestarsi dello 'Hintergrund', cioè

di ciò che sembra doversi considerare veramente essenziale. Il 'Vordergrund' però — come si accennava — non viene eliminato una volta per tutte e anzi rimane fino all'ultimo tramite necessario che incide in maniera tanto più tagliente sulla vita del soggetto quanto più risulta ormai riconosciuto e esibito il suo carattere gratuito di superficialità.

Il romanzo non si esaurisce nel movimento diretto rappresentato dalla tentazione ermeneutica e cioè dalla spinta a ricostruire, dietro la superficie, una trama nascosta e veramente significativa. Risolutivo risulta piuttosto un movimento strutturale inverso, che da dietro riporta pendolarmente verso il 'Vordergrund'. Tematicamente è chiaro di che si tratti: l'interpretazione si presentava inizialmente come momento preparatorio essenziale a quel momento d'azione che si realizza in sistemi d'alleanza e mosse preordinate. Ma le alleanze, malfide e ambigue, poco funzionano, le mosse urtano contro il muro di gomma della non resistenza del tribunale, sicché le interpretazioni si vengono sfilacciando fino a divenire « informi » (161: « unförmlich »; 226: « confus[e] »). In definitiva la trama nascosta non affiora. Forse dobbiamo supporre che l'idea stessa di una trama da far affiorare attraverso un'ermeneutica dietrologica non è altro che un'invenzione delirante o masochistica di Josef K.? Sarebbe un'interpretazione riduttiva e banalizzante di uno dei testi più ricchi della letteratura europea. Piuttosto bisogna dire che ciò che non risulta confermato è l'ipotesi cui l'ansia dietrologica di Josef K. insistentemente rinvia: e cioè la presenza di un progetto antropomorficamente configurato e finalizzato che sorregga quella trama latente e possa offrire il punto di riferimento polemico della reazione dell'accusato.

Anzi, l'unico dato che il lettore potrebbe azzardarsi a definire univoco è la constatazione che la ricerca della funzione vera che Josef K. suppone si nasconda dietro le cose, gli spazi, le azioni, non viene osteggiata dagli 'altri', dagli infidi alleati, dagli avversari, dagli esponenti del mondo intermedio. Essi anzi la fomentano, la nutrono di materiali — salvo poi a far girare a vuoto, a velocità sempre maggiore, quel singolare meccanismo ermeneutico. In de-

finitiva è proprio quel proliferare non conclusivo dell'interpretazione dietrologica a impaniare l'ermeneuta nella rete di ragno della propria ricerca che non arriverà mai a superare in maniera definitiva i relitti del 'Vordergrund'. Quanto più questi risultano sfasati, sfocati, frammentari, tanto più finiscono con l'agire sull'individuo come se fossero l'estrema, raffinata manifestazione di un piano retrostante.

Dal punto di vista del rapporto ermeneutico reso come sfasatura che ritorna su se stessa, sarà opportuno considerare una cesura fra il corpo del romanzo e il finale, simmetrica a quella già proposta (dal punto di vista del principio di causa ed effetto) fra esordio e corpo del romanzo. Fino alla fine del capitolo *Nel duomo* l'occasionalità scombinata delle vicende che pur maturavano determinati sviluppi spinge Josef K. (e il lettore) a una ricerca ermeneutica la cui vanità dietrologica è stata a sufficienza illustrata nelle pagine precedenti. A tutto ciò si contrappongono, come una seconda parte, il finale del capitolo *Nel duomo* e l'ultimo capitolo *Fine*. L'esito del colloquio col cappellano delle carceri porta Josef K. a rifiutare le mille interpretazioni della storia parabolica *Davanti alla legge* e cioè quella stessa infinità sfasata e indefinita che variamente caratterizza *Un messaggio imperiale*, *Il cacciatore Gracco* e *Una confusione quotidiana*. Per il finale non c'è bisogno di ricordare la morte squallida e desolata del protagonista. Insomma Josef K. tenta di « sbarazzarsene », scrollarsi di dosso (*abschütteln*) storia e interpretazione (161; 226), di « evadere » con violenza dal processo (155; 217). Ma il tentativo si conclude nella constatazione che la storia, anche se non interpretata a fondo o se non interpretata affatto, finisce con l'imporsi proprio per il fatto che, a funzionare sfacciatamente e inesorabilmente, è la sua forma superficiale. Ed ecco che, in questa breve e densissima seconda parte, da questo sotterraneo riconoscimento scaturiscono le conseguenze ineluttabili che Kafka concreta nelle pagine della prosa più profondamente espressionista che sia stata scritta in quegli anni: la rinuncia a far intervenire il poliziotto casualmente incon-

trato sulla strada che porta al supplizio e persino la rinuncia ad assumere su di sé, in prima persona, la propria morte. Certo non sarebbe stato difficile trasformare l'esecuzione in 'Freitod', in libera morte. Sarebbe bastato all'ultimo istante afferrare il coltello strappandolo ai due signori, « mentre gli oscillava sopra da mano a mano » (165; 233). Ciò però avrebbe richiesto un'autocoscienza stoica o viceversa un rigore dell'assurdo, estranei entrambi a Josef K. che non poté o non volle « sollevare le autorità da ogni fatica » (165; 233) e lasciò che fossero i suoi rappresentanti a portare a termine l'esecuzione.

b) È un gioco sempre dubbio, anche se forse irrinunciabile, pretendere di insinuare entro un personaggio letterario una soggettività i cui connotati finiscono con l'alterare le proporzioni che, dal testo, di fatto risultano alla lettura. Nel caso di Josef K., inoltre, almanaccare su quali diversi comportamenti la sua soggettività avrebbe o non avrebbe potuto suggerirgli significa cadere nella rete tesaci dal personaggio stesso o dal narratore. Significherebbe cioè dare per scontato ciò che Josef K. vuol farci credere, ma senza convinzione e soprattutto senza successo: di essere cioè ancora una soggettività piena. Pagina per pagina però il lettore si trova messo a contatto con un personaggio che rimane sostanzialmente anonimo. Certo Josef K. mitizza, in più di un punto, una pienezza e normalità di vita che solo il processo sarebbe sopraggiunto a turbare e che, almeno all'inizio, l'accusato spera di poter ricostituire una volta liberatosi dal processo o almeno dalle sue manifestazioni più immediate:

Ci aveva pensato in tutte le brevi pause del lavoro; senza sapere bene cosa provava, gli pareva che gli avvenimenti del mattino avessero causato un grande disordine in tutto l'appartamento della signora Grubach, e che occorresse proprio la sua presenza, per ristabilire l'ordine. Ma una volta stabilito l'ordine ogni traccia di quegli avvenimenti era cancellata e tutto riprendeva il vecchio ritmo. (18; 20)

Ma se andiamo a vedere più da vicino, questo « vecchio ritmo » si riduce a una normalità, a un ordine sostan-

zialmente anonimo, adeguatamente simboleggiato — secondo il già notato principio della spazializzazione degli impulsi profondi — dal bisogno di rimettere a posto le stanze nell'appartamento della signora Grubach. Significativa non è l'informazione sulla vita precedente del protagonista ma la circostanza che egli senta il bisogno momentaneo di proiettare la nuova, inquietante esperienza sullo sfondo di una supposta normalità pseudo-domestica. Vero è che sarebbe materialmente possibile mettere assieme frammentarie annotazioni, singoli incisi, nella speranza di ricostruire così la personalità ante-processo di Josef K. Verremmo così a sapere dalle prime pagine, che da un lato non aveva « fatto nulla di male » (17; 3) e che dall'altro « la cuoca della signora Grubach, la sua padrona di casa, [...] verso le otto gli portava ogni giorno la colazione » (ivi), che « per natura era portato a non dare mai gran peso alle cose, a credere al peggio solo quando vedeva il peggio, a non preoccuparsi per il futuro, neppure quando tutto si tingeva di nero » (9; 6) e che « non è che fosse solito imparare dall'esperienza » (9; 6-7). Successivamente capita di apprendere ora un particolare ora l'altro sulle capacità professionali, sui rapporti di potere all'interno della banca, sulle abitudini erotiche di Josef K. Ben poco per parlare di una personalità e, tanto meno, per stabilire un contatto con una soggettività, a parte l'arbitrio di staccare singoli incisi dalla loro funzione narrativa contestuale e di usarli come elementi di una scheda segnaletica.

Ma la rappresentazione di Josef K. come soggettività è esclusa, prima di tutto, dall'assunto stesso del romanzo, che ha per tema e per campo di battaglia narrativo proprio l'anima 'magra' di Josef K. e cioè la sua presenza ridotta — nel tentativo di un'auto-affermazione esistenziale — a pura disponibilità a concentrarsi e risolversi nella caccia dietrologica. Gli abissi che si aprono ai due lati della strada lungo la quale si affanna l'accusato, non sono in nessun modo gli abissi della soggettività, ma quelli appunto che rendono vertiginosa la caccia a un nemico sfuggente.

Un riscontro preciso si ha esaminando i modi anche sintattici in cui si realizza il tessuto narrativo. Una parte

considerevole del testo consiste in frasi puramente referenti, in cui il narratore, senza propri interventi, pone il lettore a contatto con tutto ciò che Josef K. pensa, sente, fa. Si tratta evidentemente di uno strumento espositivo assai congruo allo scopo di comunicare tutto ciò al lettore nella forma più fedele perché, per così dire, registrata, e di facilitare la conoscenza, il più diretta possibile, del protagonista. Si può dire addirittura che Josef K. venga confermato nel suo ruolo di protagonista tradizionale di romanzo proprio dal trattamento privilegiato che gli viene riservato sul piano espositivo e che lo distingue radicalmente dagli altri personaggi. Ma cos'è che viene realmente comunicato grazie a questa tecnica ravvicinata di esposizione? Tutto, senza dubbio, sui comportamenti di Josef K. e sulle loro premesse, insomma sui suoi sforzi ermeneutici, sui suoi calcoli tattici e strategici, sulle sue mosse, sul suo urtare contro la ragnatela processuale. Ben poco però sulla segreta dimensione della sua soggettività, sulle risonanze della psiche, sugli abissi dell'animo che in tanta parte della narrativa della prima metà del Novecento affiorano attraverso il monologo interiore, lo *stream of consciousness*.

Kafka invece si astiene con geniale coraggio ascetico dal gettare qualsiasi luce sull'intimità del personaggio, avvalendosi così delle ben più ricche virtualità significative insite nella tecnica del sottacere. Solo che bisogna intendersi su ciò che viene sottaciuto. Attraverso la superficie minutamente illuminata del 'Vordergrund', e cioè dei comportamenti e delle loro motivazioni fattuali, il lettore intravede l'abisso che però è originato proprio dal volatilizzarsi di ogni 'Hintergrund'. Non si tratta quindi di ricondurre in extremis a unità 'Vordergrund' e 'Hintergrund' — magari in forme solo implicite o in puri termini di extrapolazione — né il lettore ha a che fare con una frattura violenta, che proprio perciò potrebbe divenire fonte inesauribile e dinamica di drammatiche collisioni.

Il tipo di abissi che viene illuminato dal serrato monologare di Josef K., così come viene riferito con cronachistica esattezza dal narratore, è di tutt'altro genere, come risulta da un esempio che basterà qui ricordare fra i tanti:

Nonostante la calma esterna era però spaventato di sé; aveva detto che avrebbe scritto a Titorelli solo per far vedere all'industriale che apprezzava la sua raccomandazione e che pensava subito alla possibilità d'incontrare Titorelli, ma se avesse giudicato utile l'assistenza di Titorelli non avrebbe esitato a scrivergli davvero. Si era però accorto dei pericoli che ne potevano derivare solo dopo l'osservazione dell'industriale. Poteva fidarsi così poco ormai del suo cervello? Se era capace di invitare in banca un dubbio individuo con una lettera esplicita per chiedergli consigli sul processo, quando solo una porta lo separava dal vicedirettore, non era possibile, e anzi molto probabile, che non vedesse anche altri pericoli o che vi si cacciasse dentro? Non sempre aveva qualcuno vicino per metterlo in guardia. (101; 140-1)

L'abisso ai cui margini Josef K. scopre, con raccapriccio, di essersi inconsapevolmente accostato viene da lui individuato in quei rischi per la propria sopravvivenza che possono scaturire dai suoi errori di tattica. Non si tratta quindi per il lettore di cercare di intuire, nel personaggio di Josef K., i sottaciuti abissi soggettivi presenti, pur se nascosti sotto la fitta rete delle sue mosse e delle sue considerazioni. Essenziale e specifica del narratore Kafka è invece la mancanza di contatto fra le due dimensioni, ognuna delle quali si limita, per il fatto stesso di esserci, a ridurre lo spessore dell'altra. Vedere, come fa Josef K., il mondo oggettivo solo in termini di grande organizzazione ostile, vuol dire in effetti togliere spazio vitale, in se stessi, ad altro che non sia la capacità di andare a caccia di segni utili a localizzare quell'organizzazione e di strumenti idonei a neutralizzarla. Non è qui questione se tale caccia raggiunga poi o no quelle finalità. Un risultato appare comunque indubbio: ciò che sopravvive, della piena presenza soggettiva di Josef K., è lo spazio vuoto che ad essa appariva riservato e che diventa ora esso il centro della rappresentazione.

Il deperimento o — secondo la metafora kafkiana opportunamente ripresa da Elias Canetti — il 'dimagrimento' investe sia la personalità articolata sia la soggettività magmatica del personaggio. La carica vitale si fa strutturabile in termini narrativi solo nel momento in cui la sua cieca spinta appare costretta a disperdersi o a invertire

la rotta. Né l'uno né l'altro esito comporta però una possibilità nuova di abissale introiezione. La carica vitale si esaurisce in una rete di preliminari accertamenti ermeneutici e di auto-assicurazioni tattiche: ma questa rete, per quanto fitta, non riesce del tutto a dissimulare il capovolgimento di quella carica vitale che si trasforma in timore e incapacità di vivere.

Del resto il peso che ha nel romanzo il personaggio Block corrisponde alla scoperta che Josef K. è costretto a fare: nel mondo del processo non c'è posto per soggettività e individualità. L'avvocato Huld reagisce al tentativo di licenziamento da parte di Josef K., ormai stanco della sua passività, insabbiando con quella stessa passività anche tale proposito di rottura («... volevo dirle che con oggi le revoco il mio mandato». "La capisco bene?" chiese l'avvocato [...] "Beh, possiamo discutere anche di questo progetto", disse l'avvocato dopo un po' ». 135; 188) e soprattutto insinuando che nell'atteggiamento di Josef K. non c'è nulla di individuale e irripetibile (« "Da un certo punto in avanti del lavoro" disse l'avvocato con voce bassa e tranquilla, "non succede più nulla di veramente nuovo. Quanti clienti, in simili fasi del processo, mi sono stati davanti simili a lei, parlando in maniera simile!" » 136-7; 190). Tutto viene abbassato a rituale ripetizione, a verifica di una legge generale, come del resto era stato anticipato già nell'episodio della visita di Josef K. a Titorelli, allorché le fastidiose e invadenti ragazzine che spiano da fuori i movimenti del visitatore, li abbassano, con meschina chiaroveggenza, ad adempimenti inconsapevoli ma necessari di fasi largamente scontate e ritornanti (« "S'è già tolto la giacca!" », 115; 159; « "Già si alza!" », 119; 164). Ma l'avvocato non si limita a mostrare come sia infondata persino l'idea di una situazione solo sua, tale quindi da privilegiare in qualche modo la sua inconfondibile soggettività, ma mortifica definitivamente ogni pretesa di Josef K. costringendolo ad assistere alla canina umiliazione dell'altro cliente, il commerciante Block. Vero è che Huld sostiene che il caso di K. è ben diverso: ma, evidentemente, tale diversità si reggerà solo se Josef K. rinunzierà a ogni scatto individuale. In

prospettiva egli, costretto a rispecchiarsi almeno fino a un certo punto, nella figura di Block, scopre che — nell'ambito della dimensione processo — non c'è posto se non per l'esaurimento di ogni autonoma reattività soggettiva. Con questo episodio si pone uno dei due pilastri (l'altro è il rifiuto dell'infinita interpretabilità della parabola *Davanti alla legge*) su cui si baserà il rifiuto, da parte di Josef K., della categoria processo e quindi il tentativo di porre termine al deperimento della soggettività: un tentativo che comporta insieme l'esclusione di Josef K. dal mondo della realtà, della vita e la fine di un romanzo che non conosce altre, più felici o più tragiche, dimensioni rappresentabili.

c) Il complesso gioco che porta al deperimento della soggettività definisce, naturalmente, un rapporto non meno complesso del personaggio umano col centro delle cose. È un rapporto che si differenzia profondamente da quello che caratterizza altri testi kafkiani, sia anteriori che successivi all'elaborazione del *Processo*.

In gran parte dei testi letterari kafkiani prevale la presenza di un nucleo centrale da cui scaturiscono, insieme, la fonte della vita, quella della norma e quella del potere, sicché il conflitto o la crisi scaturiscono per lo più dalla difficoltà di stabilire o dall'impossibilità di mantenere la comunicazione fra la vita e l'individuo o di dare un senso positivo e soprattutto non deformato alla presenza della norma e del potere. Basterà, ai fini del nostro discorso, qualche richiamo sommario ad alcuni fra i testi più noti. In *Un messaggio imperiale* tutto è fondato sull'incapacità di una conclusiva transitività dal centro alla periferia o più esattamente sulla sua frustrante transitività ad infinitum. In *Prometeo* la tradizione leggendaria e l'ermeneutica sono l'unico rapporto con la centrale verità mitica sottoposta però in tal modo a metamorfosi che tutto cancellano. In *Il nuovo avvocato* l'India dell'assoluta realizzazione è non solo irraggiungibile ma neanche è più oggetto di impossibili aspirazioni. In *Poseidone* il mondo del mito è chiuso e anche l'antico dio è caduto dal centro delle cose. In *La preoccupazione del padre di famiglia* Odradek esibisce

l'inaccessibilità di un centro che del resto non si può neanche dichiarare esistente. In *galleria* confina il soggetto alla periferia: ogni tentativo di accorrere al centro lo condannerebbe a fraintendere, a intervenire fuori luogo, a venir ricacciato alla sua periferia fin dalle spire avvolgenti della sintassi. Il nucleo è insomma il centro delle cose, terribile, anonimo, sfasato, impenetrabile e indecifrabile, dissacrabile e forse dissacrato, ma perciò appunto, in partenza e in prospettiva, centro luminosamente sacro. Nel *Processo* il rapporto appare ben diverso. Il soggetto (la presenza che ancora si presenta come soggetto) vuole stabilire una comunicazione che non è assimilazione — magari mediata o anzi deformata e vanificata — di luce o di fluidi vitali, ma è rapporto di difesa, contrattacco e semmai fuga. Ci sono bensì nel *Processo* due eccezioni. L'avvocato Huld (il cui nome non per nulla significa 'grazia', 'favore') si comporta col povero Block con l'insondabile, arbitraria mancanza di motivazioni che per solito associamo all'idea del Numinoso nel suo manifestarsi (139; 131-2). Ben più famosa è l'immagine dello splendore che, nella parabola *Davanti alle leggi*, irradia all'interno dell'edificio. Ma si tratta, non a caso, di due casi limite, anche se opposti fra loro. Se restiamo al *Processo* nel suo impianto di fondo e estendiamo il raffronto agli altri due romanzi, risulterà immediatamente quanto a fondo la compagine narrativa risulti condizionata dal diverso modo di prospettare quel rapporto. In *America* prevale una struttura dickensiana o, più in profondo, odissiaca: mille tappe nel tentativo di Karl Roßmann di farsi accogliere in un mondo nuovo o forse di tornare ad Itaca; un approccio (sempre fallito e sempre riproposto), al centro fumoso, confuso delle cose, lontano dal quale e vicino al quale è parimenti difficile conservare la propria identità. Nel *Castello* la lotta si risolve in una serie convergente di tentativi di penetrazione nel centro, negato a K. Nel *Processo* il rapporto col Centro è in realtà un continuo sforzo di sfuggire al suo contatto, uno sforzo che si risolve in una successione disordinata di rapide incursioni, a tocca e fuggi, miranti in fondo sol-

tanto a predare delusivi materiali d'informazione da trasportare nella propria tana.

4. La sfasatura radicale in cui si assommano tutte le altre — questo è il succo di quanto esposto finora — investe il rapporto fra l'organizzazione esterna della materia romanzesca e la sua legge più segreta. Il *Processo* appare disposto secondo alcune consolidate leggi costruttive, che però — ove si approfondisca il contatto col testo — risultano svuotate della loro forza strutturante. Indubbiamente il testo — comunque si debba giudicare, in mancanza ancora di un'edizione critica, il livello di elaborazione cui è pervenuto lo scrittore — si presenta come un romanzo incentrato su un'azione conclusa e cioè come proposizione di un nodo tematico corredato di sviluppo, peripezie, episodi ritardanti, scioglimento. Una lettura appena approfondita sollecita però a intendere il testo, in tutt'altra direzione, come cifratura di una totalità, di un'intera vita, forse della vita. Il lettore però, che non si può sottrarre alla necessità di un collegamento fra i due livelli, è portato a constatare — come si è osservato all'inizio di queste riflessioni sull'opera — che la prima lettura risulta deformata dalla seconda, e che non minor peso si deve riconoscere anche alla deformazione inversa. In sostanza il lettore si trova di fronte all'apparenza frustrante di un'azione romanzesca ma insieme non riesce a dare consistenza conclusiva alla dimensione parabolica che sembra delinearci dietro quella prima apparenza. Ciò che dà al testo unità di significato è un ipotetico ma non constatabile carattere stringente dell'azione — o magari anche del suo fallimento? O il romanzo si riduce a cifratura di una totalità che risulta in ultima istanza inarticolata o tale comunque da riassorbire in sé e vanificare tutte le articolazioni? Più attendibilmente dovremo concludere che fra il romanzo come narrazione di una vicenda e il testo come luogo in cui affiora una dimensione non transitiva non c'è possibilità di mediazione o di sintesi e che proprio questa compresenza sfasata costituisce la peculiarità e la ricchezza di questa incommensurabile scrittura kafkiana.

All'inizio del nostro discorso avevamo messo in luce come all'esordio stesso del racconto si delinea il brusco passaggio dal regno del principio di causa ed effetto all'ambito di una connessione non meno serrata ma di natura sfuggente. Ora il rinvio a un altro passo del primo capitolo servirà a illustrare un'altra radicale contrapposizione, quella fra evento, azione (anzi nel caso dell'arresto, addirittura irruzione) e dimensione statica (o, al più, animata da moto circolare o pendolare). Questa volta però non si tratta tanto di un passaggio, quanto del contrasto fra il modo in cui il processo viene concepito da Josef K. e quello, tanto più passivo e sfuggente, di cui sono espressione gli emissari del tribunale. E questo contrasto è l'elemento su cui si incardina l'intero romanzo:

Lei è solo in arresto, niente di più. [...] Lei è in arresto, certo, ma la cosa non deve impedirle di svolgere la sua professione. Non deve neppure sentire impedimenti in quelle che sono le sue abitudini. (16; 17)

L'arresto dunque è una dimensione, un che capace di colorare il fluido della vita. È nulla di più e nulla di meno che una dimensione del vivere. Gli accusati in sostanza non possono fare a meno di accettare di vivere, di continuare a vivere, con l'obbligo soltanto di dare spazio a questo nuovo rapporto, inattivo ma tale che ad esso, e alle sue mille distinzioni e suddivisioni, non si può più sfuggire. Gli accusati finiscono insomma col costituire una sorta di ordine segreto. C'è un passo, apparentemente marginale e formulato in modo che può sembrare immotivato e inattendibile, tanto da riuscire irritante, che pure meglio di ogni altro documenta questo rapporto:

Ad avere l'occhio esercitato, si nota che gli imputati sono spesso veramente belli. Si tratta, in ogni modo, di un fenomeno strano, quasi da scienza naturale. Naturalmente non è che a seguito dell'accusa subentri nell'aspetto un cambiamento chiaro, definibile con precisione. Le cose non vanno, si capisce, come in altre cause, i più continuano la loro solita vita e se hanno un buon avvocato che si occupa di loro, il processo non li ostacola in nulla. Ciò non ostante, chi ha esperienza al riguardo è in grado di riconoscere, nella massa,

gli imputati uno per uno. Da che cosa? lei può chiedere. La mia risposta non la appagherà. Gli imputati, vede, sono i più belli. A farli belli non può essere la colpa perché — così almeno debbo dire da avvocato — non tutti sono colpevoli, e neppure può essere la giusta punizione a renderli già belli, perché non tutti vengono puniti, la cosa può dunque dipendere soltanto dal procedimento loro intentato, che in un certo qual modo fa presa su di loro. (134-5; 187-8)

Quindi, pur non potendosi parlare di un « cambiamento chiaro, definibile con precisione » o di un'alterazione nella « loro solita vita », una differenza è intervenuta, tant'è vero che gli accusati sono riconoscibili per un particolare tratto distintivo. Che si tratti poi di un elemento in apparenza non molto pertinente accentua la rilevanza del fenomeno che assume le proporzioni di un arricchimento di dimensioni (« an dem [...] Verfahren [...], das ihnen irgendwie anhaftet », 'il procedimento [...] che in certo qual modo si attacca loro addosso', come traduce Pocar, questa volta forse più aderente, 127). Che poi la bellezza sia un elemento non pertinente è vero solo a un livello essoterico: la bellezza è notoriamente dimensione consustanziale ad ogni concezione della redenzione e della beatitudine e qui, attribuita agli accusati, li costituisce in un paradossale ordine sacro sulla base di un capovolgimento tipico delle scelte stilistiche di Kafka. E il carattere ermetico ed esoterico di questa scoperta della bellezza come dimensione sacra e distintiva è confermata dalla glossa secondo cui solo « chi ha esperienza al riguardo » è in grado di portare a termine con successo l'accertamento ermeneutico del fenomeno.

Josef K., almeno dal punto di vista qui esposto dall'avvocato Huld, non può certo considerarsi, nonostante tutti i suoi sforzi ermeneutici, fra gli esperti che riescono a interpretare rettamente il senso di ciò che si presenta ai loro occhi. Egli si ostina infatti a rifiutare proprio l'interpretazione che fa del processo una dimensione, anche se nel far ciò cade nelle contraddizioni di cui si è parlato nel primo paragrafo di questa analisi. Ma proprio il protratto contrasto fra i due modi di concepire il processo fa del testo kafkiano un qualcosa che — pur sfiorando conti-

nuamente i confini dell'assurdo — rimane ben lontano da quella più recente letteratura dell'assurdo cui pure non a caso Kafka è stato tante volte avvicinato quale geniale precursore.

Certo il grottesco scaturisce in Kafka, e in particolare qui nel *Processo*, dalla frattura fra la precisione minuziosa con cui viene descritto il 'Vordergrund' e la perpetua ricerca del significato irrinunciabile e irrintracciabile, col risultato complessivo di un'atmosfera gratuita, di una connessione supermotivata e perciò in definitiva immotivata.

Ciò non significa però in Kafka che la latenza di un senso definito e definitivo porti alla caduta di ogni forza connettiva. Quella che nei suoi testi risulta strutturante è proprio la forza stringente dell'incongruo e dell'inadeguato, che non è appunto mancanza di significato o rinuncia ad esso ma, secondo la formula già più volte qui proposta, supersignificatività libera e sfuggente.

Kafka non può però neanche venir accostato all'estremo opposto, alla brechtiana capacità di cogliere l'inadeguatezza dell'oggetto tragico di fronte alla pretesa mistificante che esso (o la convenzione o l'interesse o noi stessi?) avanza, cioè di essere preso sul serio in quanto, appunto, oggetto tragico.

Al contrario in Kafka grottesca risulta l'inadeguatezza, puntualmente sperimentata, che è propria di tutti gli strumenti di approccio a quell'indefinita presenza cui si è ridotto l'oggetto tragico. Di ciò si ha continua conferma sia a livello tematico sia per il taglio narrativo. Il 'soggetto' protagonista della favola romanzesca, pur con tutti i suoi conati ermeneutici e d'azione, non può non lasciarsi sfuggire le dimensioni sostanziali dell'oggetto, il quale gli si presenta sempre, prima e dopo i suoi sforzi interpretativi, come qualcosa di inaccessibile o informe o sfasato. A sua volta il narratore non va oltre la cortecchia esterna del supposto evento, che si limita a rendere con cronachistica exteriorità (ed è questa, come tutti sappiamo, l'inquietante grandezza del tono narrativo di Kafka).

Una conseguenza merita particolare rilievo: la demistificazione di un'impostazione tradizionalmente tragica

avviene in Kafka senza quel pathos mal dissimulato che ha fatto così rapidamente invecchiare tanti fra i demistificatori novecenteschi. In Kafka il tragico diventa tragicomico e grottesco grazie a un 'calando' del tono letterario: sulla pagina gli strumenti che dovrebbero servire a fissare il tema tragico (e prima di tutto a definire la tragicità dell'oggetto conflittuale) risultano — non si può usare altro termine — inadeguati. Il narratore si assesta su un livello esteriore di cauto, minuzioso approccio descrittivo, il protagonista (il non più eroe) impianta con enorme dispendio di energie sistemi difensivi e offensivi solo là dove essi non funzionano e comunque non potrebbero mai servire.

Il tono medio, così caratteristico per quasi tutto Kafka (non però, per esempio, per l'ultimo capitolo del *Processo*) rimane lontano dal pieno del tragico non meno che dal vuoto dell'assurdo. Esso governa e in un certo senso smussa anche la stessa tecnica del capovolgimento paradossale e grottesco che pure quasi unanimamente è riconosciuta essenziale per lo scrittore praghese.

Certo, basta pensare, per esempio, alla molliccia, sporca, vischiosa inefficienza del tribunale per coglierne l'immagine come frutto paradossale del capovolgimento di un'ipotetica immagine adeguata alla situazione (adeguata, beninteso, solo presupponendo che si debba trattare davvero di una situazione da tragedia).

Si è detto qui capovolgimento; ma rispetto a quale realtà che si possa definire piantata coi piedi per terra? Paradosso, ma rispetto a quale verità o, almeno, rispetto a quale doxa riconosciuta? Quali sono dunque le regole del gioco che devono pur esistere ed esser note perché possano venir infrante o capovolte?

Josef K. non rinuncia certo ad accertare queste regole e anzi gran parte della sua presenza si risolve proprio in questo tentativo, condotto da solo, con l'aiuto, nonostante l'aiuto degli altri. Ma la sua ricerca non dà luogo ad alcun risultato. E — nel corpo centrale del romanzo — non dà però luogo neanche ad alcuna rottura, bensì a una sostanziale conservazione del tono medio.

L'esempio più noto è quello della prima ed unica udienza cui Josef K. viene citato. Il tribunale si riunisce nel luogo meno credibile (in un appartamento privato in un casamento d'affitto), nel giorno meno verosimile, la domenica (per non disturbare — così vien detto — il lavoro dell'accusato: una motivazione che ribadisce l'intenzione del tribunale di non fare del processo più che una dimensione aggiuntiva alla vita dell'imputato), con l'orario meno attendibile (nessuna ora precisa, il che non impedisce a Josef K. di temere di essere in ritardo né al giudice istruttore di rimproverarlo di essere effettivamente in ritardo), con le più strane procedure (senza che si parli del reato di Josef K., lasciando a costui piena libertà di iniziativa e fin di aggressione verbale, in un intreccio bislacco con la più umile e volgare realtà domestica che fa saltare la dignità dell'udienza, anzi l'udienza stessa).

Ma ciò che più conta, per individuare il tono di questa serie di paradossali capovolgimenti grotteschi, non è il modo in cui in questa prima seduta risultano svuotate tutte le regole, ma piuttosto ciò che avviene in occasione della seconda. Come ha reagito infatti Josef K. all'andamento paradossale della prima? Da un lato non ha colto ciò che veramente è essenziale: nonostante tanti capovolgimenti, incongruenze, errori e sciatte (o forse proprio grazie ad essi) la prima seduta in fondo ha raggiunto il suo scopo processuale, anche se formalmente non avrà alcun seguito. Dall'altro lato Josef K. reagisce accettando, in fondo, come regola il capovolgimento di tutte le regole. E infatti, in mancanza di una nuova convocazione, egli suppone che la seduta debba svolgersi la domenica successiva, nello stesso luogo bislacco. Il punto essenziale è costituito dalla sua reazione allorché, giunto sul luogo della prima udienza, non trova nessuno:

« Perché non dovrebbe esserci seduta? » chiese lui incredulo. (40; 52)

Il paradosso di un tribunale così scombinato è stato quindi riassorbito subito da Josef K.: tanto esso gli appare ormai normale che si meraviglia quando si torna, per così

dire, alla normalità normale nel cui ambito a una mancata convocazione ci si aspetta corrisponda una mancata seduta.

Alla scoperta lacerante del capovolgimento tende a sostituirsi più volte una forma di adesione non voluta alle nuove strutture, o non strutture, che sembrano connaturate alla presenza del tribunale. Ed è proprio questo inconsapevole scivolare che contribuisce a mettere in crisi Josef K. È vero che l'accusato fa di tutto per far fronte con un'opposizione di principio alla minaccia del processo e ancor più proprio a quel suo disperdersi in una dimensione inafferrabile. Ma nei passaggi decisivi (escluso il finale, naturalmente) ben di rado riesce ad evitare un pericoloso accostamento alle procedure del tribunale. Non è facile per il lettore distinguere in ciò quanto è vero e proprio fallimento di Josef K. e quanto va interpretato piuttosto come frutto felice di un'omologia, che vorremmo definire sghemba, rispetto a quella inadeguatezza che è caratteristica fondamentale della presenza del tribunale e che da questo insensibilmente scolorisce anche sul suo antagonista. Sicura è comunque una constatazione di fatto. Si tratti dell'uno o dell'altro motivo, il risultato è che in tal modo si rinsalda quel tono medio, non di rottura, che deve essere mantenuto dal narratore Kafka (e infatti non è neanche concepibile, per un mondo artistico come quello kafkiano, il riferimento a toni puri e netti come quello tragico, quello satirico e magari come l'assurdo). E tutto ciò tematicamente comporta la dissoluzione, fin quasi alla fine del romanzo, di quelle capacità d'azione cui Josef K. sembrava affidare tutte le sue speranze. Se il contrasto è fra la stasi pendolare e circolare del tribunale e la vettorialità di cui si fa forte Josef K., il risultato è che quest'ultima si risolve preventivamente in un'analisi così puntigliosa di ogni singolo tratto del supposto vettore che quest'ultimo si dissolve in segmenti statici, anzi in punti isolati. E viceversa ogni punto, che dovrebbe essere solo momento di passaggio in una traiettoria che incalza verso la meta, prolifera un'infinità di punti ancora più infinitesimali, in un processo animato sì da una dinamica, ma una dinamica non tran-

sitiva e, piuttosto, inconcludente, nel senso letteralissimo che essa mai conclude.

Anche in questo caso sarà sufficiente un solo esempio, relativo alla prima comparsa da presentare al tribunale. Josef K. valuta l'opportunità di scrivere da sé questo memoriale che certo così riuscirebbe assai più stringente di quanto non potrebbe mai riuscire all'avvocato (costui del resto poco prima si era esibito in uno dei più clamorosi esempi di argomentazione che si attorciglia su se stessa, proprio a proposito della natura, funzione ed efficacia della prima comparsa in un processo). Il compito si rivela però superiore anche alle forze di Josef K., per almeno due motivi: manca un'ottica secondo la quale organizzare l'esposizione « all'oscuro dell'accusa e anche delle sue possibili estensioni » (94; 130); la comparsa tende ad estendersi verso l'infinitamente grande e insieme verso l'infinitamente piccolo (« ... tutta la sua vita sino alle minime azioni e avvenimenti doveva essere rievocata, esposta ed esaminata da tutti i lati », *ivi*).

Contro la sua volontà gli diventa evidente, quasi tra le mani, il carattere vero del processo, che non verte su un avvenimento, su un atto, ma arriva tendenzialmente ad identificarsi con tutto il corso della vita — e cioè, dal punto di vista dell'autore mancato della prima comparsa e anche del lettore effettivo del romanzo incompiuto — con un resoconto su tutta una vita. Ma cos'è in definitiva un tale resoconto? Ogni particolare è tutta la vita: dunque una sorta di confessione generale o forse un *work in progress*? Sta però di fatto che 'confessione generale' suona troppo tradizionale e *work in progress* troppo moderno e sperimentale e, soprattutto, che Kafka non riporta nel romanzo questo memoriale infinito, che del resto il personaggio non arriverà mai a scrivere. Il *Processo* è piuttosto un *opus continuum* composto, allo stato attuale, di frammenti, di spunti, ognuno dei quali sembra avere pretese dinamiche e implicazioni totalizzanti ma che in effetti rimane eternamente allo stato di spunto velleitario. Mille inganni del tribunale (o forse poi non inganni, almeno nel senso psicologico ed etico della parola) ostacolano lo

svolgimento o addirittura l'impostazione di ogni singola mossa di Josef K. (ognuna delle quali viene quindi a soffrire di questo cancro della zenoniana divisione *ad infinitum* di ogni passo progettato). Con serrata omologia questa inadeguatezza assunta come tema centrale della favola dà anche alla narrazione quel suo inconfondibile respiro che è insieme incalzante, ossessivo e minuzioso, evasivo, in definitiva incapace di liberazione.

5. Abbiamo esordito polemizzando con le interpretazioni allegoriche o anche metaforiche di quella supersignificatività libera e sfuggente in cui abbiamo pure individuato la sostanza del *Processo*. Questo rifiuto non investe però un altro tipo di lettura che pur va anch'essa oltre l'accertamento descrittivo di morfologie e tecniche narrative. Anzi il presente tentativo di interpretazione del *Processo* mira proprio — certo attraverso la decifrazione delle funzioni narrative che rendono quella supersignificatività contestualmente rilevante — a individuare almeno tendenzialmente un qualche cosa di diverso, che non vorremmo però venisse confuso con un supposto valore filosofico dell'opera, sicché per esso suggeriamo una denominazione diversa. Parleremo quindi di una portata antropologicamente innovativa che anche nel *Processo* modifica non tanto l'autocoscienza dei lettori quanto il modo in cui lo spessore umano si concreta e si arricchisce in ciascuno di essi.

L'essenziale del romanzo ci si è rivelato nel tentativo di non vivere (e insieme nella necessità di vivere) un processo che sempre più si configura come il processo. L'esperienza si riduce a un cumulo di indizi, non conclusivi perché non possono venir ricondotti a un codice comunemente accettato. La pendolarità non è solo legge imposta dall'esterno ma è ragnatela in cui di propria iniziativa si impiglia chi non sa trasformare l'ermeneutica in pedana di lancio per un'azione conclusiva, ma nello stesso tempo non riesce a rinunciare al travaglio ermeneutico. Unica via d'uscita eromperne, evadere dal processo, il che significa non vincere il gioco, ma infrangerne le regole.

La lettura di un testo siffatto non può non mettere in moto la nostra coscienza antropologica di lettori. O, più esattamente, non può non indurre una modifica nel nostro modo di essere uomini. Nel modo stesso in cui si vive la realtà di tutti i giorni affiorerà la dimensione di quello che ogni lettore potrebbe chiamare il proprio processo segreto. Le cose di tutti i giorni, se nulla perdono della loro valenza pragmatica, epidermica ma evidentemente irrinunciabile, si presentano però insieme con nuova urgenza come segnali di un qualcosa di indefinito ma certo ulteriore.

Quello che un tempo si chiamava essere atei, consisterà allora nell'aver perso questa dimensione del rinvio a un centro ipoteticamente capace di costituire una rete di significati e cioè connessioni, vettori, profili. Oggi una simile perdita si chiamerà forse piuttosto incapacità di vedere in trasparenza attraverso, anche se non più oltre, la quotidianità.

Ma non basta voler essere vivi: proprio questa dimensione del rinvio, se può essere speranza, certo è minaccia. O, peggio, è frustrazione per la sfuggente indefinibilità del rinvio. Vivere con la riserva che l'essenziale è il rinvio ma che esso non si incernerà mai nella concretezza, conferisce a questa esperienza un carattere sospensivo senza riscatto. Sicché il rischio è che quell'apertura finisca con l'ottendersi, facendoci ricadere per contraccolpo in una quotidianità ormai anch'essa senza riscatto: allora si rischia di scoprire, per estremo paradosso ed estrema frustrazione, che neanche la dimensione del processo e del tribunale ha consistenza, che l'esterno non è neanche nemico ma è, per l'appunto, solo estraneo.

O viceversa i rapporti reali si squilibrano in direzione opposta. Non è più solo la scoperta che le cose quotidiane — e cioè ridotte a strumenti e funzioni utilizzabili con innocenza per realizzare noi stessi come uomini — possiedono anche un alone di significatività ulteriore, staccata da quella capacità di venir strumentalizzati dagli uomini. L'esperienza diviene inquietante e alla lunga insopportabile se i rapporti di densità ontologica si capovolgono una volta

per tutte nel synolon costituito dall'esperienza esistenziale: allora la funzionalità pratica deperisce sempre più, fino a risultare, essa, marginale, forse messa lì solo, o più che altro, per offrire un'occasione a ciò che ormai appare l'essenziale: una supersignificatività indeterminata e indeterminabile.

Dal testo stesso del *Processo* possiamo ricavare un esempio di questo capovolgimento sottaciuto, un esempio non particolarmente centrale per il funzionamento del romanzo ma che può illustrare efficacemente il senso del nostro discorso.

Nel ripostiglio vicino al suo ufficio Josef K. si imbatte per caso in una dimensione del processo che gli era sconosciuta. Proprio qui la presenza attiva del tribunale si manifesta con relativa immediatezza. Franz e Willem, i due custodi che lo avevano arrestato, vengono presi a colpi di verga da un emissario del tribunale per punirli dei meschini abusi di potere che Josef K. aveva rivelato quasi per caso durante l'interrogatorio successivo.

La pellicola del quotidiano è qui così sottile che quasi fa affiorare a nudo la dimensione dell' 'oltre'. Pure, e viceversa, la superficie quotidiana, che in qualche modo rimane attaccata a quella realtà 'oltre', è resa con la solita attenzione kafkiana ai più insignificanti aspetti che in qualche modo possono ricreare un ambiente, un'attenzione che qui può apparire incongrua, ma proprio perciò è tanto più significativa:

Qualche sera dopo K. percorreva il corridoio che separava il suo ufficio dalla scala principale — questa volta era quasi l'ultimo a lasciare la banca, solo nell'ufficio spedizioni lavoravano ancora due commessi, nel breve cerchio di una lampadina elettrica — quando dietro una porta, dietro la quale aveva sempre immaginato un ripostiglio, senza averlo però mai visto, sentì emettere dei sospiri. (63; 86)

Ampio spazio conservano, in tutto lo sviluppo dell'episodio, le normali preoccupazioni e umiliazioni della vita quotidiana e persino la momentanea superiorità di Josef K. che si può concedere il lusso di intercedere per i due me-

schini persecutori: in definitiva, quanto più insistita e precisa risulta la descrizione della superficie del fenomeno, tanto più salta agli occhi la sua mancanza di senso reale, la sua sostanziale incongruenza, che induce il lettore a tentare di cogliere il vero senso della descrizione piuttosto nel mondo dell' 'oltre'.

E infatti, quando poi il giorno seguente Josef K. passa una seconda volta davanti al ripostiglio, ecco che la scena si fa così naturalistico-inconsistente da risultare accettabile, almeno a prima vista, solo nell'ambito di una logica onirica — o del mondo dello specchio.

Quello che scorse invece del buio che si aspettava, lo sbalordì. Tutto era uguale, come lo aveva trovato la sera prima, aprendo la porta. Stampati e bottiglie d'inchiostro subito dopo la soglia, il bastonatore con la verga, le guardie ancora tutte svestite, la candela sullo scaffale, e le guardie cominciarono a lamentarsi e a gridare: « Signore! » (68; 92-3)

Ma dobbiamo chiederci: ciò che conta veramente è il carattere soggettivo, arbitrario-necessario del sogno? A noi non sembra, ché anzi riteniamo più in generale assai poco kafkiano ogni rinvio esclusivo a una logica rappresentativa di tipo onirico. Essenziale è proprio la dose pura di un'evidenza reale, non vaga ma anzi tagliente, contenuta in questa seconda scena di tortura all'interno dello sgabuzzino (una scena che scatta, si rimette in moto, insomma torna a vivere la sua vita allucinatoria solo se contemplata da una persona reale come Josef K.). Proprio l'inverosimile, incongrua evidenza della rappresentazione colta con fotografica precisione dagli occhi di Josef K. (dobbiamo supporre che bastonatori e bastonati siano rimasti immobilizzati a metà di un gesto fin dalla sera prima?) impone al lettore una non meno incongrua e non meno drastica evidenza di connessione profonda: tanto che il lettore non ha più la possibilità (e neanche il bisogno) di cercare davvero — più addietro o più in profondo — una connessione determinata di significati precisi. L'accecante evidenza della superficie naturalistica non fa che sottolineare il suo deperire a mera occasione, se non addirittura a pretesto.

Sicché il ritorno, su cui pure abbiamo insistito più volte, al 'Vordergrund', avviene in termini nuovi, di ormai acclarata provvisorietà, incongruenza e mancanza di autonomo significato. Va ribadito però che questo riconoscimento nulla toglie alla presenza irriducibile del 'Vordergrund', anzi lo rende tanto più micidiale nella sua smascherata, ridicola inconsistenza, che pure nessuno è in grado di ridurre definitivamente a nulla.

Questo punto centralissimo viene toccato in un famoso passo cancellato del colloquio con l'ispettore nel primo capitolo:

Qualcuno mi disse — non posso più ricordare chi sia stato — come sia strano che, svegliandoci la mattina, ritroviamo, almeno nel complesso, tutto allo stesso posto in cui era stato la sera. Eppure nel sonno e nel sogno ci si trova, almeno all'apparenza, in uno stato sostanzialmente diverso dalla veglia e occorre, come qualcuno disse con molta ragione, un'infinita presenza di spirito o meglio prontezza, per afferrare, appena aperti gli occhi, tutte le cose che sono lì allo stesso posto, per così dire, in cui si sono lasciate la sera. Per questo il momento del risveglio è anche il momento più rischioso della giornata; una volta superato, senza essere trascinati via dal proprio posto, si può stare di buon animo per tutto il giorno. (187; 13)

Il rischio che le cose non tornino al loro posto, la norma del reale presentata come frutto precario di un semplice caso: siamo alla dissoluzione delle connessioni superficiali che costituiscono la norma della nostra esperienza vitale del mondo. E non è un caso se a pochi anni di distanza dalla composizione del *Processo* un altro, ben diverso scrittore mitteleuropeo, il Musil della fase media, è arrivato a elaborare nel quarto capitolo del primo volume dell'*Uomo senza qualità*, quella teoria del «senso della possibilità» opposto al «senso della realtà» che sviluppa il senso della precarietà di ciò che normalmente si chiama l'esperienza del reale — in una direzione diversissima da quella implicita nel frammento kafkiano: e ciò serve solo a sottolineare l'ampiezza del fenomeno.

In Kafka l'arbitrarietà capricciosa, la precarietà delle connessioni reali non dà luogo all'atteggiamento di distacco intellettuale proprio di una sperimentale psicologia dei

comportamenti sociali, ma neanche spinge verso un'esperienza esclusiva del nulla o magari dell'assurdo. Nei suoi testi — proprio perché si afferma l'esperienza di quanto poco sia sostanziale la connessione in superficie delle cose — si crea lo spazio perché si affermi una dimensione non precaria ma necessaria, anzi stringente. Ma l'ultima parola del narratore Kafka ci mostra nel *Processo* che anche questa ulteriore dimensione paradossalmente stringente non arriva mai a concretarsi. Sicché anche la rivelazione del mondo che sta oltre la superficie si impone non per una sua capacità di significato concluso, ma solo per la violenza immotivata della sua ineludibile presenza, priva di significato umano. Solo dei tenori armati di coltello possono in maniera congrua (il che poi vuol dire precaria, ma necessaria, reale ma immotivata) uccidere veramente, come un cane, in mezzo a una strada, Josef K., uccidendo per sempre il fantasma della dignità umana. Nel mondo del tribunale l'alternativa sembra essere fra il morire soli, derelitti come cani e il vivere nello stato canino dello schiavo che ha interiorizzato la mortificazione della propria servitù (« Non era più un cliente, era il cane dell'avvocato », 132; 198). Ciò che sopravvive — così, almeno, riferisce il narratore — sarà solo la vergogna:

« Come un cane! » disse, era come se la vergogna dovesse sopravvivgli. (165; 234)

NOTA BIBLIOGRAFICA

Le citazioni dal *Processo* sono tratte dalla traduzione italiana di G. Zampa (F. Kafka, *Il processo*, Milano 1973). Dei due numeri che seguono le citazioni, il primo si riferisce all'originale tedesco (F. Kafka, *Der Prozeß*, Frankfurt am Main 1960, 1975), il secondo alla traduzione.

Il passo da *La metamorfosi* è tratto da F. Kafka, *Sämtliche Erzählungen*, a cura di P. Raabe, Frankfurt am Main 1970, 1975, p. 56. L'inizio di *Il vaso d'oro* è riprodotto nella versione di C. Pinelli (E. T. A. Hoffmann, *Romanzi e racconti*, a cura di C. P., Prefazione di C. Magris, Torino 1969, vol. I, p. 168). Per l'originale di *Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit*, cfr. per es. E. T. A. Hoffmann, *Märchen und Spukgeschichten*, Zürich 1946, p. 5.

Per ragioni di spazio non è stato qui possibile segnalare passo passo quanto dei principali studi sul *Processo* sia stato con gratitudine utilizzato per costituire la linea unitaria del presente saggio, quanto risulti ripreso e insieme modificato e che cosa infine si possa considerare avviamento a punti di vista nuovi. Per chi sia interessato a tali riscontri segue un elenco di alcuni fra gli studi kaffiani risultati più significativi per l'elaborazione del presente studio. Se, data l'angolazione critica prescelta, i riferimenti sono concentrati sugli studi di carattere più strettamente letterario, ciò ovviamente nulla toglie al rilievo oggettivo di altri tipi di considerazione, in particolare allo studio dei rapporti di Kafka col mondo e con la tradizione ebraiche.

ANTOLOGIE DELLA CRITICA:

E. Pocar (cur.), *Introduzione a Kafka*, Milano 1974.

H. Politzer, *F. Kafka*, Darmstadt 1973, 1980.

Th. Wiesengrund Adorno, *Appunti su Kafka*, in Th. W. A., *Prismi*, Torino, Einaudi 1972, pp. 249-282 (*Aufzeichnungen zu Kafka*, in *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1976, pp. 302-342).

G. Anders, *Kafka pro und contra. Die Prozeß-Unterlagen*, München 1951.

- B. Allemann, *Der Prozeß*, in B. v. Wiese (cur.), *Der deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte*, Düsseldorf 1963, vol. II, pp. 234-290.
- G. Baioni, *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano 1962, 1980.
- R. Barilli, *Comicità di Kafka*, Milano 1982.
- F. Beißner, *Der Erzähler Franz Kafka*, Stuttgart 1952.
- H. Binder, *Der Prozeß*, in H. B., *Kafka. Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater*, München 1976, pp. 160-261.
- M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, trad. G. Zanobetti e G. Fofi, Torino 1975², pp. 42-99 (*L'espace littéraire*, Paris 1955).
- W. Benjamin, *Franz Kafka (Per il decimo anniversario della sua morte)*, in W. B., *Angelus Novus*, trad. R. Solmi, Torino 1962, pp. 261-289 (*Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in *Gesammelte Schriften*, vol. II, 2, cur. H. Schwepenhäuser e R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1977, pp. 409-438).
- E. Canetti, *L'altro processo. Le lettere di Kafka a Felice*, trad. A. Ceresa, Milano 1973 (*Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice*, München 1969, 1973; in *Das Gewissen der Worte*, München 1975, 1978).
- E. De Angelis, *Franz Kafka*, in E. D. A., *Arte e ideologia grande borghese*, Torino 1971, pp. 134-170.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Milano 1975 (*Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris 1975).
- Th. Elm, *Der Prozeß*, in H. Binder, *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*, Stuttgart 1979, pp. 420-440.
- W. Emrich, *Franz Kafka*, Frankfurt am Main 1965.
- G. Frey, *Der Raum und die Figuren in Franz Kafkas Roman « Der Prozeß »*, Marburg 1965.
- U. Gaier, 'Vor dem Gesetz'. *Überlegungen zur Exegese einer « einfachen Geschichte »*, in U. G., W. Volke (cur.), *Festschrift für F. Beißner*, Bebenhausen 1974, pp. 103-120.
- J.-M. Gliksohn, *Il Processo di Kafka*, trad. S. Vigezzi, Milano 1977 (*Le Procès de Kafka*, Paris 1972).
- E. Heller, *Il mondo di Franz Kafka*, in E. H., *Lo spirito diseredato*, trad. G. Gozzini Calzecchi Onesti, Milano 1965, pp. 193-220 (*Die Welt Franz Kafkas*, in *Enterbter Geist*, Frankfurt am Main 1954, pp. 281-329).
- I. Henel, *Die Türhüterlegende und ihre Bedeutung für Kafkas « Prozeß »*, in « Deutsche Vierteljahrsschrift... », 37 (1963), pp. 50-70.
- I. Henel, *Die Deutbarkeit von Kafkas Werken*, in « Zeitschrift für Deutsche Philologie », 86 (1967), pp. 250-266.
- H. H. Hiebel, *Antihermeneutik und Exegese. Kafkas ästhetische Figur der Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1970.
- H. Kraft, *Kafka. Wirklichkeit und Perspektive*, Bebenhausen 1972.

- D. Krusche, *Kafka und Kafkadeutung. Die problematisierte Interaktion*, München 1974.
- W. Kudzus, *Erzählperspektive und Erzählgeschehen in Kafkas «Prozeß»*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift...», 44 (1970), pp. 306-317.
- L. Lombardo Radice, *Franz Kafka*, in L. L. R., *Gli accusati*, Bari 1972, pp. 11-131.
- G. Lukács, *Franz Kafka o Thomas Mann?*, in G. L., *Il significato attuale del realismo critico*, trad. di R. Solmi, Torino 1957 (*Franz Kafka oder Thomas Mann?*, in G. L., *Wider den mißverstandenen Realismus*, Hamburg 1958, pp. 41-96).
- C. Magris, *Franz Kafka, la sua opera, il suo tempo* (intr. a F. Kafka, *Il processo*, trad. E. Pocar, Milano 1975², pp. IX-XLVI).
- F. Masini, *Kafka o del «pozzo di Babele» (scrittura allegorica e favola dialettica)*, in F. M., *Lo sguardo della Medusa. Prospettive critiche sul Novecento tedesco*, Bologna 1977, pp. 89-109.
- L. Mittner, *Kafka senza kafkismi*, in L. M., *Letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*, Torino 1960, pp. 249-294.
- E. Neumann, *Il tribunale. Un'interpretazione psicologica del Processo di Kafka*, trad. B. Spagnuolo Vigorita, Venezia 1976 (*Das Gericht, eine tiefenpsychologische Deutung*, Basel 1933, 1974).
- G. Neumann, *Umkehrung und Ablenkung. Franz Kafkas «Gleitendes Paradox»*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift...», 42 (1968), pp. 702-744.
- H. Politzer, *Franz Kafka, der Künstler*, Frankfurt am Main 1965, 1978.
- H. S. Reiss, *Franz Kafka*, Heidelberg 1956.
- W. H. Sokel, *The three Endings of Josef K. and the Role of Art in «The Trial»*, in A. Flores (cur.), *The Kafka Debate. New Perspectives for Our Time*, New York 1977, pp. 335-353.
- M. Walser, *Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka*, München 1961.
- W. Weiss, *Dichtung und Grammatik. Zur Frage der grammatischen Interpretation*, Salzburg-München 1967.
- R. Welsh Jordan, *Das Gesetz, die Anklage und Kafkas Prozeß. Franz Kafka und Franz Brentano*, in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», 24 (1980), pp. 332-356.
- G. Zampa, *Der Prozess. Romanzo o frammenti*, in F. Kafka, *Il processo*, Milano 1973, pp. 265-315.
- T. Ziolkowski, *Franz Kafka. «Der Prozeß»*, in T. Z., *Strukturen des modernen Romans*, München 1972, pp. 41-66.

RIASSUNTI

- B. Fischer, *Kafka und Kafkadenkung. Die problematische in* (München 1974).
- A. Fischer, *Brüderperspektive und Erzählgeschichte in Kafkas* (Frankfurt a. M. «Deutsche Vierteljahrschrift...», 44 (1970), pp. 148-177).
- L. Lombardo Radice, *Franz Kafka*, in L. L. R., *Gli accusati*, Bari 1972, pp. 11-111.
- G. Lohse, *Franz Kafka e Thomas Mann*, in G. L., *Il significato attuale del realismo critico*, trad. di R. Solmi, Torino 1957 (*Franz Kafka oder Thomas Mann*, in G. L., *Wider den mißverständlichen Realismus*, Hamburg 1955, pp. 41-96).
- C. Magris, *Franz Kafka*, in *La sua opera, il suo tempo* (tr. e F. Kafka, *Il processo*, trad. E. Pozzi, Milano 1973, pp. IX-KLVI).
- F. Mann, *Kafka e del «pezzo di Babele» (scrittura allegorica e favola demotica)*, in F. M., *Il mondo della medicina. Prospettive critiche sul movimento* (Milano 1977, pp. 29-109).
- L. Müller, *Kafka und Kafka*, in L. M., *Literatura tedesca del* (Torino 1960, pp. 249-294).
- C. Neumann, *Il tribunale. Un'interpretazione psicologica del* (tr. B. Spagnuolo Vigorita, Venezia 1974).
- D. Neumann, *Umkehrung und Abkehrung. Franz Kafkas «Gleitendes Paradies»*, in «Deutsche Vierteljahrschrift...», 42 (1968), pp. 102-144.
- H. Polster, *Franz Kafka, der Künstler*, Frankfurt am Main 1953, 1978.
- H. S. Kales, *Franz Kafka*, Heidelberg 1956.
- W. H. Sokol, *The three Endings of Josef K. and the Role of Art in* (The Trial), in A. F. (ed.), *The Kafka Debate*, New York 1971, pp. 135-153.
- M. Wald, *Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka*, München 1961.
- K. Wein, *Denkung und Grammatik. Zur Frage der grammatikalischen* (München 1967).
- K. Wein, *Der Prozess, die Anklage und Kafkas «Prozess»*, *Franz Kafka und Franz Neumann*, in «Jahrbuch für deutsche Sprachwissenschaft...», 9 (1960), pp. 132-156.
- G. Zampa, *Der Prozess. Romanico e frammenti*, in F. Kafka, *Il* (Milano 1973, pp. 265-315).
- F. Zirkowald, *Franz Kafka - Der Prozeß*, in T. Z., *Strukturen des* (München 1972, pp. 11-64).

CLAUDIO MAGRIS, *L'edificio che distrugge il mondo - Franz Kafka.*

L'individuo kafkiano nostalgico delle uniformi soffre di insicurezza ontologica e ha perciò continuamente bisogno di conferme. L'impersonalità burocratica, il grande retaggio della civiltà absurda, fornisce a Kafka lo stile, la sostanza della sua resistenza al potere. Alla fine, però, l'individuo rinuncia persino all'affermazione di sé, onde sottrarsi ai tentacoli del potere. Perfino la rinuncia alle uniformi, lo sprofondare nella forma assoluta dell'anonimato, è però anch'essa una forma della lotta in difesa dell'individualità. Kafka non è il poeta della morte del soggetto, del soggetto beato di sciogliersi nel magma amorfo delle sue pulsioni e nella disseminazione centrifuga della sua individualità, come vorrebbero i critici francesi: per sfuggire al potere, Kafka cede, per non offrire all'avversario punti di presa. Certo in tale difesa egli giunge talvolta a distruggere se stesso, come l'animale de *La tana*.

CLAUDIO MAGRIS, *Kafka oder die aufbauende Zerstörung der Welt.*

Das Kafkasche Individuum leidet in seiner Sehnsucht nach Uniform an ontologischer Unsicherheit und braucht daher ständig Bestätigung. Die bürokratische Unpersönlichkeit, das große Vermächtnis der Habsburger Kultur, liefert Kafka den Stil und die Substanz für den Widerstand gegen die Macht. Am Ende leistet aber das Individuum Verzicht sogar auf die Selbstbehauptung, um sich den Fangarmen der Macht zu entziehen. Selbst der Verzicht auf die Uniformen, das Untertauchen in die absolute Form der Anonymität, ist aber noch eine Form des Kampfes, um die Individualität zu verteidigen. Kafka ist nicht der Dichter des Todes des Subjekts, das sich mit dem amorphen Magma seiner Impulse bemüht und in der zentrifugalen Steuerung seiner Individualität auflöst, wie die französischen Kritiker möchten: um der Macht zu entkommen, gibt Kafka nach, um dem Gegner keine Angriffsmöglichkeiten zu bieten. Freilich vernichtet er sich zuweilen in solcher Verteidigung selber, so wie das Tier in der Erzählung *Der Bau*.

BIANCA MARIA BORNMAN, *Il motivo dell'« orientamento » in Kafka.*

Con « Richtung » Kafka designa più volte la sua ambizione letteraria. Sulla base di questa dicitura si è tentato di interpretare il motivo ricorrente della direzione mancante, poco chiara, mancata, abbandonata come metafora di una incertezza esistenziale, che nel caso specifico di Kafka risale al suo tormentato rapporto con l'esercizio letterario.

BIANCA MARIA BORNMAN, *Das Motiv der « Richtung » bei Kafka.*

Mit « Richtung » bezeichnet Kafka mehrmals seine literarische Bestimmung. Auf Grund dieser Bezeichnung wird der Versuch unternommen, das oft wiederkehrende Motiv der fehlenden, sich undeutlich abzeichnenden, verfehlten, verlassenen Richtung als Metapher einer existentiellen Unsicherheit zu deuten, die im Falle Kafkas auf sein komplexes Verhältnis zur Literatur zurückzuführen ist.

KAROL SAUERLAND, *Kafka e Beckett visti da Adorno.*

L'A., pur riproponendo come ancora valida la chiave di lettura di Kafka praticata da Adorno e condividendone l'impostazione eminentemente filosofica — (la verità non è propria del tutto, ma del particolare) — ne ha ridimensionato la portata ideologica, laddove ha insistito sulla necessità di ricondurre l'opera dello scrittore praghese al suo reale spessore storico, che è quello absburgico. Secondo l'A. il saggio su Beckett, il cui *Finale di partita* dovrebbe rappresentare per Adorno un ulteriore potenziamento della « teoria kafkiana della morte fallita », mette in evidenza invece una involuzione in senso pessimistico della concezione storica e filosofica del critico. Con l'opera di Beckett Adorno sembra accettare l'ipotesi del definitivo tramonto del mondo e quindi della fine dell'individuo e dell'evoluzione dell'uomo. Perché allora non anche dell'arte?

KAROL SAUERLAND, *Adornos Ansichten zu Kafka und Beckett.*

Obwohl der V. das von Adorno praktizierte Interpretationsmuster bei Kafka noch als gültig wiederaufgreift und dessen eminent philosophische Konzeption teilt (die Wahrheit kommt nicht dem Ganzen zu, sondern dem Besonderen), hat er Kafkas ideologischen Stellenwert relativiert und mit Nachdruck auf die Notwendigkeit

hingewiesen, das Werk des Prager Schriftstellers auf seinen wirklichen historischen Gehalt zurückzuführen, nämlich auf den habsburgischen. V. sieht aber im Beitrag über Beckett, dessen Endspiel nach Adorno die Steigerung von « Kafkas Lehre vom mißlungenen Tod » darstellen sollte, eine Art pessimistischer Involution der geschichtlichen und philosophischen Anschauungen des Kritikers. Zusammen mit dem Stück Becketts scheint Adorno die Hypothese vom endgültigen Weltuntergang aufzunehmen und damit vom Ende des Individuums und der menschlichen Entwicklung. Warum nicht auch der Kunst?

ENRICO DE ANGELIS, *La liberazione e la legge. Kafka e l'« anti-Edipo ».*

Kafka non si limita ad accusare la legge ma mostra anche la possibilità di liberarsi dalla legge in generale, cioè dalla passività interiorizzata. Qui sembra realizzarsi il sogno secondo cui possiamo essere liberi solo se creativi. Oppure Kafka mostra piuttosto come possiamo muoverci nello scarto che separa l'esistenza dalle possibilità da realizzare?

ENRICO DE ANGELIS, *Die Befreiung und das Gesetz. Kafka und der « Anti-Ödipus ».*

Kafka klagt nicht nur das Gesetz an, sondern zeigt auch die Möglichkeit, sich vom Gesetz, d.h. von der verinnerlichten Passivität überhaupt zu befreien. Hier scheint sich der Traum zu erfüllen, daß wir frei sein können, wenn wir schöpferisch sind. Oder zeigt Kafka nicht eher, wie wir uns in dem Raum bewegen können, der das Dasein von den zu verwirklichenden Möglichkeiten trennt?

JACOB ALLERHAND, *Identità ebraica in Kafka.*

Scopo del saggio è il tentativo di arricchire le diverse interpretazioni e analisi dell'opera dello scrittore di una nuova dimensione, quella ebraica appunto. Il rimprovero rivolto al padre, di non avergli trasmesso una chiara immagine dell'ebraismo, così come quel suo aggrapparsi al gruppo di attori dello *Jiddisches Theater* in *tournee* a Praga e infine il suo interesse per la storia e la letteratura ebraica, dimostrano quanto a Kafka stesse a cuore entrare in contatto con l'ebraismo. Non è escluso perciò che l'attesa del vecchio davanti alla porta della legge, così come gli sforzi di K. di raggiungere il castello, debbano essere intesi proprio nella loro

analogia alla ricerca kafkiana di ciò che egli stesso definiva «ebraismo goffo».

JACOB ALLERHAND, *Jüdische Identität bei Kafka*.

In dem Aufsatz wird der Versuch unternommen, die verschiedenen Deutungen und Interpretationen des Werkes um eine Variante zu erweitern — um die jüdische. Sein Vorwurf an den Vater, dieser habe ihm keine klare Vorstellung vom Judentum vermittelt, sowie das Sich-Klammern an das in Prag gastierende 'Jiddische Theater', und schließlich die Beschäftigung mit jüdischer Geschichte, Literatur etc., sind Zeugnisse wie sehr Kafka um die Erschließung des Judentums bemüht war. Und es ist daher nicht ausgeschlossen, daß das Warten des alten Mannes vor den Toren des Gesetzes, sowie die Wanderungen Ks im Schloß analog zu Kafkas Suchen nach dem von ihm sogenannten 'schwerfälligen Judentum' zu verstehen ist.

HARTMUT BINDER, 'La contrometamorfosi di Gregor Samsa'. *Karl Brand e Franz Kafka*.

Già alcuni mesi dopo la pubblicazione de *La metamorfosi* (*Die Verwandlung*), Karl Brand, uno dei membri della cerchia di letterati che durante la prima guerra mondiale e negli anni immediatamente precedenti, si incontravano al *Café Arco* di Praga e che aveva conosciuto di sfuggita Kafka, scrisse una prosecuzione del racconto. Essa ha per oggetto la contrometamorfosi di Gregor Samsa. La ricezione di Kafka da parte di Brand risulta influenzata in misura determinante da una serie di vicende e problemi personali.

HARTMUT BINDER, 'Die Rückverwandlung des Gregor Samsa'. *Karl Brand und Franz Kafka*.

Schon wenige Monate nach der Veröffentlichung der *Verwandlung* schrieb Karl Brand, ein mit Kafka flüchtig bekanntes Mitglied des Literatenkreises, der sich vor und während des 1. Weltkriegs im Prager *Café Arco* zu treffen pflegte, eine Fortsetzung zu der Erzählung, die eine Rückverwandlung Gregor Samsas zum Inhalt hat. Brands Kafka-Rezeption ist durch autobiographische Problemstellungen bestimmt.

WALTER WEISS, *Franz Kafka e Thomas Bernhard. Due scrittori a confronto*.

Il raffronto si sviluppa intorno alla scrittura metaforica di Kafka e Bernhard. Esso viene condotto nella base degli aspetti seguenti: universalizzazione, soggettivazione-oggettivazione, alternative senza alternativa, figurazione chiusa in sé. Emergono in tal modo decise concordanze, ma anche differenze che concernono lo stile e l'*ethos* al tempo stesso. La consequenzialità dei due autori, che giunge fino alla monomania, mette in luce un'affinità con Adalbert Stifter e prospetta la possibilità di individuare una linea tradizionale all'interno della letteratura austriaca.

WALTER WEISS, *Franz Kafka und Thomas Bernhard. Ein Teil-Vergleich*.

Der Vergleich setzt an beim gleichnishaften Schreiben Kafkas und Bernhards. Er wird durchgeführt unter den Aspekten Universalisierung, Subjektivierung-Objektivierung, Alternativen ohne Alternative, abgeschlossene Figur. Dabei zeigen sich starke Entsprechungen, aber auch Differenzen, die den Stil und zugleich damit das Ethos betreffen. Die den zwei Autoren gemeinsame Konsequenz bis Monomanie stellt darüber hinaus eine Verwandtschaft mit Adalbert Stifter her und eröffnet so den Ausblick auf eine Traditionslinie österreichischer Literatur.

HORST ALBERT GLASER, *L'animale e la sua tana. Considerazioni sul racconto incompiuto di Kafka*.

A proposito del racconto di Kafka, che rappresenta una singolare variante della tradizionale favola di animali, l'A. esemplifica le tendenze principali della filologia kafkiana con l'intento di dimostrare che nessuna di queste linee interpretative può aspirare a venir considerata unica e esaustiva, ma solo in grado di cogliere aspetti di volta in volta diversi. Lo sforzo del presente contributo a offrire una sorta di montaggio che, partendo da tutti gli aspetti toccati dalla critica, ricomponga un'immagine (tendenzialmente) completa del racconto. Tenendo presenti le lettere a Milena, scritte contemporaneamente a *La tana* (*Der Bau*), viene anche messo a nudo un aspetto dell'opera di Kafka finora trascurato: quello di una sessualità deformata.

HORST ALBERT GLASER, *Das Tier und sein Bau. Überlegungen zu Kafkas unvollendetes Werk.*

An Kafkas Tiererzählung, die auf eigenartige Weise die traditionelle Fabel variiert, werden die herrschenden Richtungen der Kafka-Philologie demonstriert — mit der Absicht darzulegen, daß keine dieser Interpretationsrichtungen für sich irgendeine Ausschließlichkeit beanspruchen kann, sondern eine jede nur unterschiedliche Aspekte des Textes trifft. Versucht wird, aus allen berührten Aspekten ein (annähernd) vollständiges Bild der Erzählung zu montieren. Im Hinblick auf die Briefe an Milena, die fast gleichzeitig zum *Bau* geschrieben wurden, wird auch ein bislang vernachlässigter Aspekt im Werk Kafkas bloßgelegt: der einer deformierten Sexualität.

LUCIANO ZAGARI, «*Con oscillazioni maggiori e minori*». *Paradossi narrativi nel 'Processo' di Kafka.*

Il processo come romanzo non dell'azione processuale ma del tentativo di Josef K. di affrontare la supposta strategia del Tribunale grazie all'elaborazione di una rete di decodificazione di segnali ostili. La chiave del romanzo è allora il fallimento del tentativo di penetrare dietro il livello più superficiale dell'esperienza. Ciò comporta però, prima di tutto, il deperimento di quella soggettività che aspirava a porsi al centro dell'anti-strategia ma può farlo solo riducendo la propria esperienza umana a rete di segnali e implica per di più l'impossibilità di sfuggire a un processo che non è più azione concreta, bensì avvolgente dimensione di vita che non ammette progressione ma solo maggiori o minori oscillazioni pendolari. La zenoniana proliferazione dell'ermeneutica dietrologica trasforma il testo in cifratura della totalità, in cui l'inadeguatezza non è casuale ma categoria fondamentale. Il conseguente 'tono medio', grottesco e non tragico, viene infranto solo nel finale, allorché Josef K., per sfuggire alla legge pendolare dell'ermeneutica ad infinitum, infrange insieme la vita, e la legge costitutiva del romanzo *Il processo*.

LUCIANO ZAGARI, «*Mit größeren und kleineren Schwingungen*». *Strukturelle Paradoxien im Aufbaugesetz des Romans 'Der Prozeß'.*

Im Mittelpunkt des Romans steht nicht die Prozeßhandlung sondern Josef K.s Versuch, das Gericht und seine Strategie dadurch abzuwehren, daß er aus seiner Erfahrungswelt nur noch eine

Fundgrube vermeintlicher Signale macht. Die Erfahrung wird also zur vordergründigen Scheinwelt disqualifiziert, was aber zugleich das 'Abmagern' von Josef K.s Subjektivität notwendigerweise mit sich bringt, die wohl nur noch als Auffangergerät von Signalen effektiv zu sein scheint. Trotz Josef K.s gegenläufiger Bemühungen tritt der Prozeß immer eindeutiger nicht als Handlung sondern als Dimension des Lebens in Erscheinung. Kann aber in einer solchen Dimension von zielbewußtem Fortschreiten die Rede sein? Herrscht hier nicht vielmehr eine Pendelbewegung vor, die mit ihren «größeren und kleineren Schwingungen» nicht nur jede aktive Reaktionsfähigkeit Josef K.s lähmt, sondern die tiefere Struktur des Romans wesentlich bedingt? Der Roman kann sinngemäß nur als Versuch verstanden werden, dank einem nie enden wollenden hermeneutischen Vorgang die einzelne Handlung als Chiffre der Totalität hinausstellen, freilich einer letzten Endes unenträtselbaren Totalität. Das Inadäquate also nicht etwa als künstlerisches Scheitern des Romans sondern als konstitutive Hauptstruktur des Textes. Erst im Schlußkapitel weicht die mittlere, ambivalente Stillage, die nur noch fürs Grotteske Raum zu haben scheint, einer expressionistisch anmutenden Tragik, nämlich da, wo sich Josef K. einer ad infinitum wachsenden Hermeneutik, die ihn zu ersticken droht, nur dadurch zu entziehen vermag, daß er nicht nur aus dem Prozeß, sondern zugleich aus dem Leben 'ausbricht'. Das Aufbaugesetz des Textes tritt also am Ende des Romans außer Kraft, noch mehr: es wird ins Gegenteil gekehrt.

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

JACOB ALLERHAND, Institut für Judaistik, Universität Wien.

HARTMUT BINDER, Pädagogische Hochschule - Ludwigsburg.

BIANCA MARIA BORNMANN, Lingua e Letteratura Tedesca, Università degli Studi di Firenze.

ENRICO DE ANGELIS, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere - Università degli Studi di Pisa.

HORST ALBERT GLASER, Fachbereich 3 - Literatur- und Sprachwissenschaften - Universität Essen.

CLAUDIO MAGRIS, Istituto di Filologia germanica, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Trieste.

KAROL SAUERLAND, Deutsche Sprache- und Literaturwissenschaft, Uniwersytet Warszawa.

WALTER WEISS, Institut für deutsche Sprache und Literatur - Universität Salzburg.

LUCIANO ZAGARI, Lingua e Letteratura Tedesca - Istituto Universitario Orientale, Napoli.

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

- JACOB ALLERHAND, Institut für Indologie, Universität Wien
 HARTMUT BINDER, Pädagogische Hochschule - Ludwigsburg
 BLANCA MARIA BORNHANN, Lingua e Letteratura Tedesca, Università degli Studi di Firenze
 ENRICO DE ANGELIS, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere - Università degli Studi di Pisa
 HORST ALBERT GLASER, Fachbereich 3 - Literatur- und Sprachwissenschaften - Universität Essen
 GIANRO MARELLI, Istituto di Filologia germanica, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Trieste
 KAROL SZUREK, Deutsche Sprache und Literaturwissenschaft, Uniwersytet Warszawski
 WALTER WEISS, Institut für deutsche Sprache und Literatur - Universität Salzburg
 LUCIANO ZAGARI, Lingua e Letteratura Tedesca - Istituto Universitario Orientale, Napoli

CAMBI

- ACME - Milano
 ACTA Linguistica - Budapest
 ACTA Literaria - Budapest
 ANNALI dell'Università di Feltre
 ANNALI dell'Università di Lecce
 ANNALI Fac. di Lett. e Fil. Università di Napoli
 ANNALI di Ca' Foscari - Venezia
 ANNALI Istituto Storico Italo-Germanico - Trento
 ATTEMPTO - Tübingen
 AURORA-Jahrbuch - Würzburg
 BEITRÄGE zur Namenforschung - Heidelberg
 BEITRÄGE zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur - Halle/Saale
 BERNER Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde - Bern
 BODLEIAN Library Record - Oxford
 BUCKNELL Review - Bucknell
 COMPARATIVE Literature - Eugene (Oregon)
 DEUTSCH als Fremdsprache - Leipzig
 DOITSU Bungaku - Tokio
 DURHAM University Journal - Durham
 ECO della Stampa - Milano
 ETUDES Germaniques - Saint Mandé
 GERMAN LIFE and LETTERS - Berkeley (California)
 GERMANISCH-Romanische Monatsschrift - Heidelberg
 GERMANISTISCHE Mitteilungen - Bruxelles
 GOETHE-Jahrbuch - Weimar
 GRILLPARZER-Jahrbuch - Wien
 HEBBEL-Jahrbuch - Wesselburen
 HEIDELBERGER FORSCHUNGEN - Heidelberg
 HEINE-Jahrbuch - Düsseldorf
 JAHRBUCH der Akademie der Wissenschaften in Göttingen - Göttingen
 JAHRBUCH des Freien Deutschen Hochstifts - Frankfurt
 KOMPARATISTISCHE Hefte - Bayreuth
 MANUSCRIPTA - Saint Louis (Missouri)
 MODERN Language Review - Warwick
 MONATSHEFTE - Wisconsin
 MUTTERSPRACHE - Wiesbaden
 NEOPHILOLOGUS - Amsterdam

- NIEDERDEUTSCHE Mitteilungen - Lund
 PHILOLOGICAL Quarterly - University of Iowa
 RECHERCHES Germaniques - Strasbourg
 RICE University Studies - Huston (Texas)
 RINASCIMENTO - Firenze
 SCHRIFTEN der Theodor-Storm-Gesellschaft - Husum
 SCHWEIZERISCHE Zeitschrift für Geschichte - Bern
 SICULORUM Gymnasium - Catania
 STUDI Germanici - Roma
 STUDIA Germanica Gandensia - Gent
 STUDIA Germanica Posnaniensia - Poznan
 STUDIES in English Literature - Huston (Texas)
 STUDIES in Philology - Chapel Hill (North Carolina)
 TEXT & Kontext - København
 VIERTELJAHRSSCHRIFT zur Österreichischen Literatur - Graz
 VITA e Pensiero - Milano
 WEIMARER BEITRÄGE - Weimar
 WISSENSCHAFTLICHE Zeitschrift der « E.-Moritz-Arndt-Universität » - Greifswald
 WISSENSCHAFTLICHE Zeitschrift der « K.-Marx-Universität » - Leipzig
 ZEISCHRIFT für Kulturaustausch - Stuttgart

PUBBLICAZIONI VARIE

- DEUTSCHE Forschungsgemeinschaft - Bonn/Bad Godesberg
 PHILOSOPHICAL Literary Society - Leeds
 HERDER-Institut - Leipzig
 NEW YORK Public Library - New York
 UNIVERSITA' Basel
 » Belfast
 » Bern
 » Bonn
 » Frankfurt a.M.
 » Freiburg i.B.
 » Hamburg
 » Halle
 » Helsinki
 » Innsbruck
 » Kiel
 » Mainz
 » München
 » Ohio
 » Standfort
 » Tübingen
 » Utrecht
 » Wien

LIBRI RICEVUTI

- ALEXANDER STEPHAN, *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945. Eine Einführung*, München 1979.
 ULRICH GREINER, *Der Tod des Nachsommers*, München 1979.
 GIULIA CANTARUTTI, *La fortuna critica dell'aforismo nell'area tedesca*, Abano Terme 1980.
 HARRY RUPPEL, *Wieland in der Kritik. Die Rezeptionsgeschichte eines klassischen Autors in Deutschland*, Diss. Frankfurt a.M. 1980.
 Autorenkoll. (u. Leit. von W. BONDZIO), *Einführung in die Grundfragen der Sprachwissenschaft*, Leipzig 1980.
 H. MARIA RAUCHFUSS, *Fische auf den Zweigen*, Roman, Halle-Leipzig 1980.
 WILLI MEINCK, *Warten auf den lautlosen Augenblick*, Halle-Leipzig 1980.
 ANITA STEUBE, *Temporale Bedeutung in Deutschen*, Berlin 1980 (studia grammatica XX).
 Autorenkoll. (u.d. Leitung von K. E. HEIDOLPH, W. FLÄMIG u. W. MOTSCH), *Grundzüge einer deutschen Grammatik*, Berlin 1981.
 AA.VV., *Le barbelés de l'exil. Etudes sur l'émigration allemande et autrichienne (1938-1940)*, Presses universitaires de Grenoble 1979.
 ISABELLA BERTHIER, *Discorso su Philipp Friedrich von Hardenberg detto Novalis*, con una presentaz. di G. Baioni, Bologna 1980.
 ELIO MATASSI, *Il giovane Lukács. Saggio e sistema*, Napoli 1979.
 NORBERT WEBER, *Das gesellschaftlich Vermittelte der Romane österreichischer Schriftsteller seit 1970*, Frankfurt a.M., Bern-Cirencester/U.K., 1980.
 CHRISTA HELLING, *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation*, Trieste 1981.
 WOLFGANG KIEBLING, *Exil in Lateinamerika*, Leipzig 1980.
 HERBERT NACHBAR, *Helena und die Heimsuchung*, Berlin-Weimar 1981.
 Theatermuseum (österreichisches), *Tanz- 20. Jahrhundert in Wien*, Wien 1979.

- RENATO SAVIANE, *Arte e politica tra classicismo e romanticismo (Goethe e Hölderlin)*, Padova 1980.
- Theatermuseum (österreichisches), *Theaterskizzen von Erni Kniepert*, Wien 1980.
- Theatermuseum (österreichisches), *Hans Fronius und das Theater*, Wien 1981.
- O. MAZAL - E. IRBLICH, *Das historische uwertvolle Buchgut in der Bibliotheksverwaltung*, Wien 1980.
- Nationalbibliothek (die österreichische), *Geschichte- Bestände- Aufgaben 1981*, Wien 1981.
- Nationalbibliothek (die österreichische), *Jahresbericht 1979*, Wien 1980.
- Protokoll der Brecht-Tage 1980, *Brecht 80 - Brecht in Afrika, Asien und Lateinamerika*, Berlin 1980.
- H. HELMUT SCHULZ, *Das Erbe, Roman einer Familie*, Berlin 1981.
- JULIETTE SPERING, *Scheitern am Dualismus - Hofmannsthal Lustspiel-fragment « Timon der Redner »*, Diss., Bonn 1980.
- RAINER ILGNER, *Scheltstrophen in der mittelhochdeutschen « Spruchdichtung » nach Walther*, Diss., Bonn 1975.
- HANSPETER BLATT, *Untersuchungen zur Literaturkritik Gustave Planches (1808-1857)*, Diss. Bonn 1979.
- PAVAO MIKIĆ, *Die Verben des Gebens. Untersuchung zu ihrer Bedeutung und ihrer Valenz*, Diss. Bonn 1980.
- WINFRIED GLASHAGEN, *Die Reparationspolitik Heinrich Brünnings 1930-1931*, in 2 Bänden, Diss. Bonn 1980.
- K. DIETER FREY, *Die Auseinandersetzung mit der modernen Technik und ihre symbolische Bedeutung im Werk W. H. Audens*, Diss., Tübingen 1981.
- GERHARD FICHTNER (Bearb.), *Psychiatrie zur Zeit Hölderlins, Ausstellung*, Tübingen 1980.
- HERMANN-FRIEDRICH HUGENROTH, *Die dialektischen Grundbegriffe in der Ästhetik des Novalis und ihre Stellung im System*, Diss. München 1967.
- SACHSEN-ANHALT, *Regionalbibliographie für die Bezirke Halle und Magdeburg 1977 und 1978*, Halle (Saale) 1981.
- KLAUS BOHNEN, *Brandes und die « Deutsche Rundschau »*, W. Fink Verlag, München 1980.
- DIETER JEDAN, *Johann Heinrich Pestalozzi and the Pestalozzian Method of Language Teaching*, Peter Lang, Bern/Frankfurt a.M./Las Vegas 1981.
- Rudolf Henz, *Fügung und Widerstand. Eine Autobiographie*, Graz-Wien-Köln 1981.
- CLAUDIA VON GROTE, *Die Bedeutung der soziolinguistischen Kodes für die kommunikativen Fähigkeiten eines Sprechers*, Max-Planck-Institut, Berlin 1980.
- FRITZ FELLNER (Hrsg.), *Dichter und Gelehrter. Herman Bahr und Josef Redlich in ihren Briefen 1896-1934*, Salzburg 1980.

- FRIEDHELM SCHULZ, *Das sprachliche Potential von Pongiden und menschlicher Primärspracherwerb*, Diss. Frankfurt a.M. 1981.
- MICHAELA ZEH, *Kasuzuweisung und Prinzipien der Satzgrammatischen Interpretation*, Diss. Frankfurt a.M. 1980.
- WOLFRAM BUDDUCKE - HELMUT FUHRMANN, *Das deutschsprachige Drama seit 1945 - Schweiz - Bundesrepublik Österreich - DDR*, München 1981.
- WERNER HERDEN, *Geist und Macht - Heinrich Manns Weg an die Seite der Arbeiterklasse*, Aufbau Verlag, Berlin-Weimar 1977.

INDICE DELL'ANNATA XXIV (1981)

ARTICOLI E SAGGI

	N.	pg.
Jacob Allerhand, <i>Identità ebraica in Kafka</i>	3	387-404
Flavia Arzeni, <i>Al di qua dello specchio. Scrittrici della Germania Federale negli anni settanta</i>	1-2	165-196
Maria Teresa Bianco, <i>Osservazioni sulla posizione di 'nicht': un problema della didattica del tedesco</i>	1-2	261-287
Hartmut Binder, <i>'La contrometamorfosi di Gregor Samsa'</i> , <i>Karl Brand e Franz Kafka</i>	3	405-421
Bianca Maria Bornmann, <i>Il motivo dell'« orientamento » in Kafka</i>	3	343-356
Anna Chiarloni Pegoraro, <i>Christa Wolf: 'Der geteilte Himmel'</i>	1-2	119-133
Enrico De Angelis, <i>La liberazione e la legge. Kafka e l'« anti-Edipo »</i>	3	375-385
Teresa Gervasi, <i>Omonimia e polisemia in tedesco come oggetto e come strumento di indagine lessicografica</i>	1-2	231-260
Horst Albert Glaser, <i>L'animale e la sua tana. Considerazioni sul racconto incompiuto di Kafka</i>	3	445-463
Michael Kretschmer, <i>Problematizzazione des Erzählens in deutschen Romanen nach 1945 als Ausdruck von Geschichtserfahrung</i>	1-2	215-223
Giuli Liebman Parrinello, <i>Fra « prosa » e « Verklärung »: 'Matilde Möhring' di Theodor Fontane</i>	1-2	35-56
Claudia Liver, <i>Glanz und Versagen der Rede. Randbemerkungen zu Fontanes Gesellschaftsroman</i>	1-2	5-33
Claudio Magris, <i>L'edificio che distrugge il mondo - Franz Kafka</i>	3	329-341
Domenico Mugnolo, <i>« Zum allmählichen Schlag ins Kontor der Geschichte ». La poesia di Volker Braun</i>	1-2	135-163
Anna Pensa, <i>'Der Untergang der Titanic' di Hans Magnus Enzensberger: una proposta di lettura</i>	1-2	197-214
Ida Porena, <i>Brevi note sulla traduzione del testo poetico</i>	1-2	225-229
Karol Sauerland, <i>Kafka e Beckett visti da Adorno</i>	3	357-374
Teodoro Scamardi, <i>Marieluise Fleißer. I drammi di Ingolstadt: psicogramma sociale della provincia tedesca meridionale negli anni venti</i>	1-2	85-118
Vivetta Vivarelli, <i>'Mine-Haha' e l'utopia autoritaria di Frank Wedekind</i>	1-2	57-83
Walter Weiss, <i>Franz Kafka e Thomas Bernhard. Due scrittori a confronto</i>	3	423-444
Luciano Zagari, <i>« Con oscillazioni maggiori e minori ». Paradossi narrativi nel 'Processo' di Kafka</i>	3	465-508

RECENSIONI

	N.	pg.
Gunther Heeg, <i>Die Wendung zur Geschichte. Konstitutionsprobleme antifaschistischer Literatur im Exil</i> , (Ulrike Böhmel Fichera)	1-2	302-305
Monica Hocker, <i>Spiel als Spiegel der Wirklichkeit. Die zentrale Bedeutung der Theateraufführungen in den Romanen Heinrich Manns</i> , (Giovanni Chiarini)	1-2	295-299
Gerhard Loose, <i>Der junge Heinrich Mann</i> , (Giovanni Chiarini)	1-2	291-294
Elke Nyssen, <i>Geschichtsbewußtsein und Emigration</i> , (Ulrike Böhmel Fichera)	1-2	302-305
M. Ponzi, <i>Hermann Hesse</i> , (Margherita Versari)	1-2	299-300
Giuliano Schiavoni, <i>Günter Grass</i> , (Margherita Versari)	1-2	305-306
Anna Seghers, <i>Materialienbuch</i> , (Ulrike Böhmel Fichera)	1-2	300-302
Horst Sitta, <i>Ansätze zu einer pragmatischen Sprachgeschichte. Zürcher Kolloquium 1978</i> , (Edgar Radtke)	1-2	307-310
Hans Wysling, <i>Nachwort zu Heinrich Manns 'Schauspielerin'</i> , (Giovanni Chiarini)	1-2	295-299

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone. 43

Istituto Grafico Italiano
Stabilimento in Cercola - Napoli